Künstler-Monographien



A. von Keller

von

Hans Rosenhagen

30.-

Liebhaber-Ausgaben



Nr. 104

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen
herausgegeben von H. Knackfuß

104

Albert von Keller

1912

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Albert von Keller
von Hans Rosenhagen

Mit 133 Abbildungen, darunter zwölf farbigen Einschaltbildern



1912

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

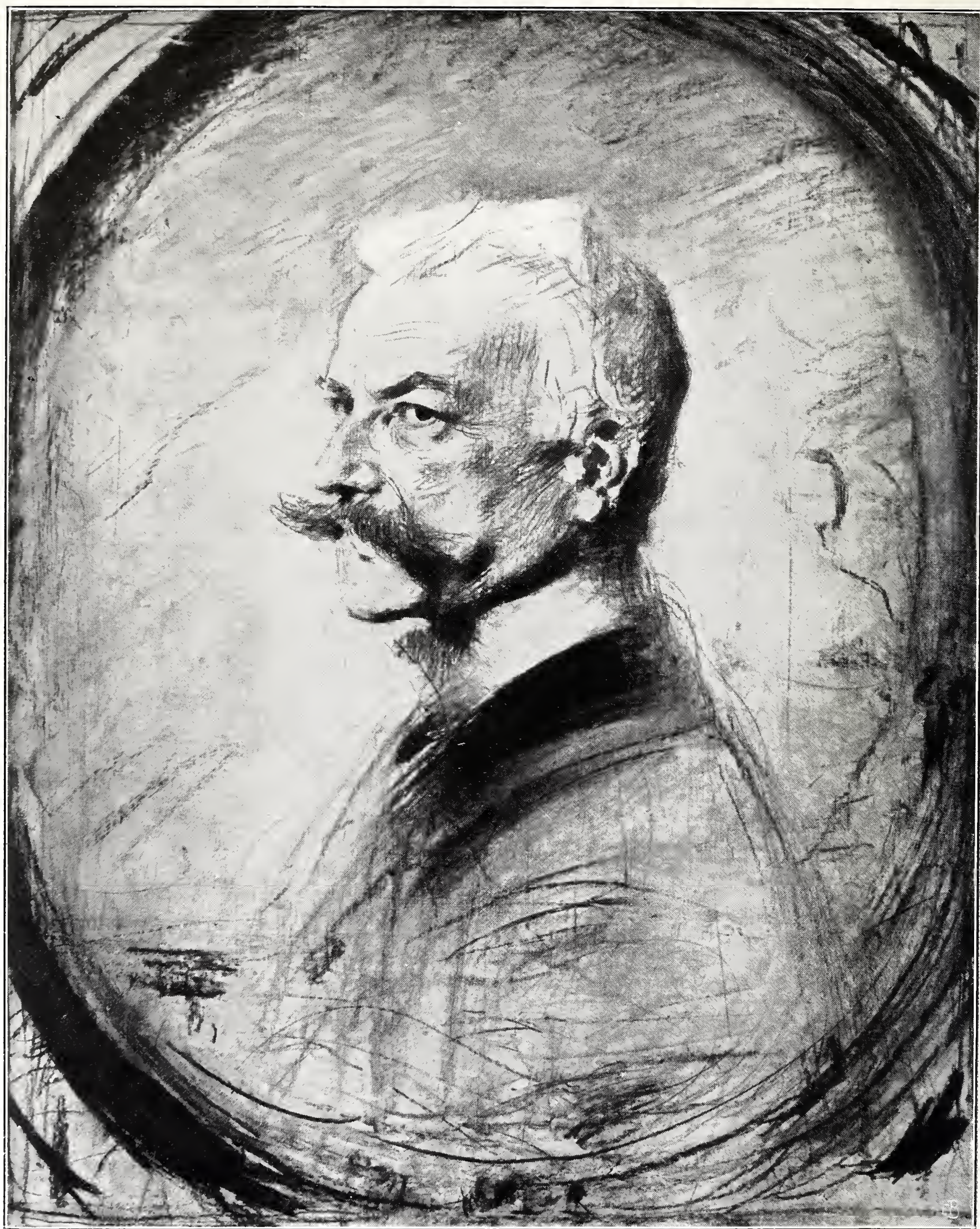
Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe 

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



Albert Keller.
Nach einer Zeichnung von Leo Samberger.

Albert von Keller.

Welch ein Irrtum, zu glauben, daß die Romantik in der deutschen Malerei mit Schwind, Spitzweg, Ludwig Richter und Böcklin gestorben sei, daß die Ära Leibl-Trübner-Menzel-Liebermann ihr Ende besiegelt habe! Sie ist sogar sehr lebendig. Allerdings ist ihre Physiognomie stark verändert. Sie hat sich modernisiert. Der romantische Maler von heut malt kaum noch Märchen, schwelgt auch nicht mehr mit Vorliebe in vergangenen Zeiten. Er hat volles Verständnis dafür, daß gute Malerei allein den Wert eines Bildes ausmacht und daß auch der Romantiker die Natur nicht eindringlich genug befragen könne. Er hat begriffen, daß dem intellektuellen Zeitalter die Naivität, das Kindliche eines Schwind nicht mehr imponiert, daß ein Maler, der heut Eindruck machen will, durchaus auf der Höhe der Kunst und der Tatsachen sein muß. Hätte die deutsche Romantik nicht die Fähigkeit besessen, in dieser Weise den Forderungen der Zeit sich anzubequemen, sich weiterzuentwickeln — sie wäre ja ihres Ruhmes nicht wert gewesen. Ihre Entwicklung hat sich übrigens durchaus logisch vollzogen. Nachdem die Nazarener und Schwind das Mittelalter erledigt, kam folgerichtig die Renaissance an die Reihe. Hatte man einst die Ideale der Romantik in den Schöpfungen der frühen Italiener, Dürers und der naiven deutschen Meister verkörpert gesehen, so begeisterte man sich um 1870 herum für Tizian, Veronese und Holbein. Feuerbach, Makart und Lenbach sind ganz waschechte Romantiker gewesen. Ihre Kunst trägt freilich, wie die ihrer Vorbilder, bereits starke Wirklichkeitszüge. Und sind die Geschichtsmaler etwa nicht Romantiker? Der Fortschritt gegenüber den Nazarenern besteht darin, daß sie den Äußerlichkeiten des Bildinhalts eine stärkere Berücksichtigung zuteil werden ließen, daß sie Menschen, Kleider, Waffen, Schmuck nicht mehr aus der Tiefe des Gemüts gestalteten, sondern nach Modellen arbeiteten und Kostümkunde trieben. So kam man mählich vom fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert ins siebzehnte und zu einer malerischen Auffassung der Wirklichkeiten. Die Vlaemen und Holländer traten in den Gesichtskreis der malenden Romantiker. Auch Wilhelm von Diez war einer, wenn anders das Verklären des Gewesenen oder Gegenwärtigen mit Hilfe der Phantasie und Empfindung als ein Kennzeichen der Romantik angesprochen werden darf. Von der Zeit des Dreißigjährigen Krieges und des Barocks gelangte man dann bald ins Rokoko; doch benutzte man nicht die Meister des Dixhuitième selbst, die Watteau, Boucher, Greuze, Fragonard und Chardin, als Führer, sondern hielt sich an den von Menzel zusammengebrauten Extrakt ihrer Kunst, und mit diesem großen Realisten treten die Romantiker schließlich in den Kreis des Lebens wie es ist. Und das noch, ehe Schwind die Augen geschlossen.

Dieser „saugrobe Mensch, aber tüchtige Künstler“, wie Alfred Rethel den Schöpfer der „Sieben Raben“ charakterisierte, hat freilich nicht mehr begriffen, daß die Künstler, die jetzt Tiroler Bauern und elegante Salondamen malten, seine legitimen Nachfolger und Fortsetzer waren, und noch weniger, daß sie sich viel schwerer taten als er. Denn diese Maler malten ja nicht einfach die Wirklichkeit ab — sie suchten ihr als rechte Romantiker einen Sinn unterzulegen. Ihr Ziel war keineswegs das einer einfachen und absichtlosen Wiedergabe der Natur, sondern etwas auszudrücken, was an die Herzen der Menschen rührte. Eine bloße Existenzschilderung schien ihnen, wie den alten Romantikern, nur erlaubt, um Schönheit zu zeigen.

Diese modernisierte Romantik hat nur verhältnismäßig kurze Zeit die Beachtung und den Beifall des Publikums finden können. Die wachsenden Erfolge der realistischen Malerei, die daraus resultierende allgemeine Verachtung des erzählenden Bildes entzogen selbst den feinsten Vertretern der Richtung alles



Abb. 1. Mühle im Brohltal. 1865. (Zu Seite 29.)

Interesse. Nicht einmal die stark betonte Realistik des Romantikers Uhde vermochte mehr als vorübergehende Aufmerksamkeit zu erlangen. Erst jetzt, wo der Realismus am Abwirtschaften ist, wo der Impressionismus das Gefühl für Form nahezu vernichtet und die Idee der Farbe eine ungeheure Verwirrung in den Köpfen der jüngeren Maler angerichtet hat, beginnt die moderne romantische Malerei wieder Beachtung zu finden. Die Entdeckung von Feuerbach und Marées als Maler ist bezeichnend genug für die Änderung der Situation. Man wird auf diesem Wege fortschreiten. Denn je tiefer die heut tonangebenden Künstler sich in die Überzeugung verrennen, daß die Malerei Selbstzweck, der Gegenstand eines Bildes bedeutungslos für dessen Bewertung sei, und daß Meisterschaft durch Studien und Skizzen allein schon bewiesen werden könne, um so näher rückt die

Wahrscheinlichkeit, daß eine allgemeine Auflehnung gegen diesen Unsinn stattfindet und die Teilnahme der kunstfreundlichen Welt sich wieder den Künstlern zuwendet, die in ihren Schöpfungen außer guter Malerei auch noch Geist und Empfindung zu bieten haben und viel zu hoch von der Kunst denken, um Stümpereien als Meisterwerke auszugeben: nämlich den modernen Romantikern. Man wird dann nicht verstehen, warum sie so lange vernachlässigt worden sind, warum ihre Bedeutung für die deutsche Malerei solange unbemerkt bleiben konnte.

Unter diesen modernen Romantikern nimmt Albert von Keller ohne Zweifel den ersten Platz ein, schon weil er einer der besten deutschen Maler ist. Von seinen Kollegen als solcher längst geschätzt, ist er dem Publikum in dieser Eigenschaft ziemlich fremd geblieben, und wenn auch hier und da eines seiner Bilder allgemeine Aufmerksamkeit erregte — vielem Verständnis begegnete sein Wirken nicht. Ja, nicht einmal die Kritik wußte etwas Rechtes mit ihm anzufangen. Seine Art ließ sich nicht etikettieren, auf eine Formel bringen. Selbst ihr romantischer Untergrund blieb unter der beweglichen Oberfläche verborgen. Zeigte Kellers Malerei auf der einen Seite realistische Züge, so kam auf der anderen eine lebhafte Phantasie zum Vorschein. Präsentierte der Künstler sich in einer Reihe von Werken als ein skeptischer Beobachter, dem ein raffinierter Geschmack zu eigen, so sah man sich ein anderes Mal unerwarteterweise solchen gegenüber, aus denen ein Gefühlsmensch, ein Schwärmer sprach. Der Maler besitzt zwar eine Vorliebe für gewisse Stoffe, aber er hat seine Bilder niemals wieder-



Abb. 2. Faun und Nymphe. Erstes ausgestelltes Bild. 1869. (Zu Seite 32.)

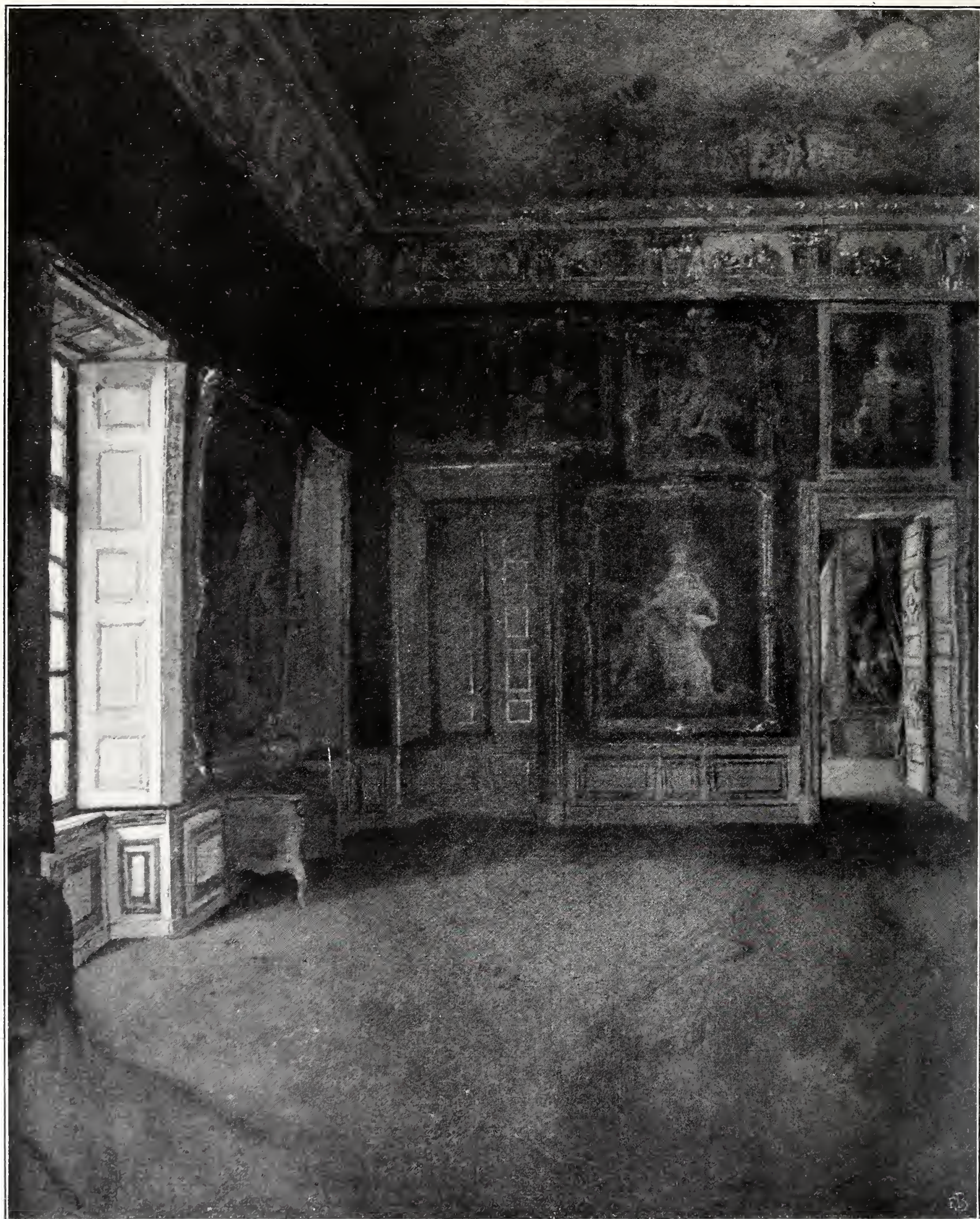


Abb. 3. Saal im Schloß Schleißheim. 1869. (Zu Seite 36.)

holt, in jedem vielmehr sich eine neue Aufgabe gestellt und diese in einer neuen Weise gelöst. Selbst Kellers malerische Technik ist nichts Feststehendes. Welche anzuwenden ist, entscheidet bei ihm durchaus der einzelne Fall. Woran seine Bilder zu erkennen sind, ist allein ihre feine koloristische Pointe oder treffender gesagt: die Feinheit, mit der er seltene Farben zusammenstellt und reizvolle Harmonien mit ihnen erzeugt. Bei allen anderen Koloristen kehren bestimmte Klänge immer wieder. Tizian und Rubens, Rembrandt und Velasquez, der Delfter Vermeer und Trübner bevorzugten für ihre Schöpfungen immer nur ganz gewisse Farben. Schon von weitem lassen sich ihre Bilder an der jedem dieser Maler eigenen Farbenharmonie erkennen. Keller hat in dieser Hinsicht keine Gewohnheiten, bezeichnend für ihn sind allein das Ungewöhnliche seiner Kombinationen und die aparten Nuancen, mit denen er seine Wirkungen erzielt. Niemals hat ein Künstler gründlicher jede Art von Schema verachtet als er. Das ist denn auch wohl die Ursache, daß die Kritik ihm zwar nicht absprechend, aber doch meist unsicher gegenüberstand, und für die Verhältnislosigkeit des Publikums zu seinen Schöpfungen. Wer Eindruck machen und populär werden will, muß seine Weisheiten, seine Bilder immer und immer wiederholen. Darauf beruht die Volkstümlichkeit der Parteihäupter in der Politik wie in der Kunst.

Was Albert von Keller als Romantiker charakterisiert, ist nicht nur das Bestreben, seinen Schöpfungen, neben der malerischen Pointe, eine geistige oder eine Gefühlspointe zu geben, sondern auch seine Überzeugung, daß es die erste Aufgabe der Kunst sei, Schönes zu zeigen. Er denkt dabei freilich nicht an das sogenannte ideale Schöne, sondern an die Schönheit, die sich dem Künstler täglich neu offenbart, die aus dem Geschmacke der Gegenwart, aus unzähligen Zufälligkeiten, vor allem aber aus seiner eigenen Empfindung geboren wird. Er hält



Abb. 4. Diner des siebzehnten Jahrhunderts. 1870. (Zu Seite 36.)

es für überflüssig, von Schönheiten zu berichten, die andere gefunden haben und die dem Publikum geläufig sind. Er will festhalten, was seinem Zeitalter, was ihm selbst in dieser Welt als schön erschienen ist. Und er hat dieses Schöne überall gefunden: im Salon und im Anatomiesaal, in der Natur und im Theater, in Museen und bei Dichtern, in der Vergangenheit und in der Gegenwart, im Leben und in Träumen, in der gesunden Seele und in der kranken. Mit besonderer Vorliebe hat er es dort gesucht, wo andere Maler es nicht vermutet haben. Ganz romantisch ist sein Streben, in die dunkelsten Tiefen des Seelenlebens zu dringen, durch Äußerungen Interesse zu erregen, die wie die Hypnose und die Trance zum Teil auf pathologischem Gebiete liegen. Romantisch mutet seine Überzeugung

 Abb. 5. Parkszene. 1871. Original in der Münchener Sezessionsgalerie. (Zu Seite 36.) 

an, daß seine besten Werke eigentlich ohne sein Zutun, ihm selbst unbewußt entstanden wären. Und als echter Romantiker hat er, so lebhaft er die Schönheit der Gegenwart auch empfand, doch hin und wieder das Bedürfnis gefühlt, die Vergangenheit aus ihrem Todesschlafe zu beschwören und ihr mit seinem Blute, mit seinen Gefühlen wieder ins Leben zu helfen, Dinge zu malen, die er nicht mit den Augen des Leibes, sondern mit denen der Seele gesehen. Den klassischen deutschen Romantikern ist er darin vor allem überlegen, daß seine malerische Phantasie mit seiner gestaltenden stets gleichen Schritt gehalten hat. Man kann vielleicht sogar sagen, daß die Farbenvision das Primäre bei ihm ist und erst seine erfindende Phantasie in Bewegung setzt. Keller wäre ja nicht Romantiker, wenn er als Kolorist sich davon befriedigt fühlte, beliebige schönfarbige Objekte zusammenzustellen und abzumalen. Seine Farbenträume haben für ihn nur Wert, wenn er ihnen einen Sinn unterlegen, wenn er mit ihrer Hilfe etwas darstellen



Abb. 6. Dame mit Rohrfächer. 1871. (Zu Seite 37.)

kann, was zu den Seelen anderer spricht. Wie Delacroix hält er nicht viel von der Stillebenmalerei an sich. Er will immer Ausdruck und Leben und nicht nur schöne Farbe, sondern auch schöne Form zeigen. Er hält daran fest, daß die Malerei auch denen etwas zu sagen haben müsse, die nichts von den Geheimnissen der Farbe, nichts von den Zielen des Kolorismus wissen.

Auf diese Weise steht Keller den großen Meistern der Vergangenheit natürlich viel näher als mancher heut hochgepriesener Moderner. Und ist doch selbst ein ganz moderner Maler; denn in seinen Werken äußert sich nicht nur ein Künstler, der die malerischen Ausdrucksmittel der Zeit nach allen Richtungen hin beherrscht — in ihnen hat auch das Wesen der Gegenwart Gestalt gewonnen. Noch ehe die meisten Maler überhaupt daran dachten, das gesellschaftliche Leben oder die Frau, wie sie heute ist, zum Objekt ihrer Bilder zu machen, hat Keller in unübertrefflicher Weise Szenen des Highlife und Damen der großen Welt gemalt, hat er sich in die kompliziertesten psychologischen Themen der neuen Zeit vertieft. Im Gegensatz aber zu allen, die an ähnliche Vorwürfe sich herangewagt, stand er eigentlich stets über seinem Stoff. Er malte das Leben und seine Erscheinungen nicht ab — er suchte ihre Existenz zu durchdringen. Daher ist er nicht nur als Maler, sondern auch als Sittenschilderer zu schätzen. Daher werden seine Schöpfungen auch für die Zukunft eine höhere Bedeutung haben als die mancher anderer Künstler von heut, die der Ansicht leben, der Vortrag allein mache des Malers Glück. An Reizen des Vortrages fehlt es auch Kellerschen Bildern nicht und noch weniger an Reizen der Farbe; aber Keller hat niemals den Ehrgeiz besessen, in erster Reihe als Maltechniker, durch den Elan des Pinsels zu glänzen. Ihm lag immer nur daran, das in seinen Bildern zum Ausdruck zu bringen, was ihm als die Hauptsache erschien. Er zwang seinen Gegenstand nicht in das Prokrustesbett einer Maltendenz oder einer bravourösen Manier, er suchte vielmehr die Art der malerischen Darstellung immer vom Objekt aus festzustellen, und hat, je nachdem, seine Bilder spitz oder breit, brillant oder einfach, zeichnerisch oder impressionistisch, mit weichem Pinsel oder keck mit dem Spachtel gemalt.

Allerdings hat es Keller nie für die Aufgabe eines modernen Malers gehalten, seine Kunst um jeden Preis anders zu betreiben als die großen Meister der Vergangenheit. Er fand sich nicht veranlaßt, diese nachzuahmen, aber er ließ auch keine Gelegenheit vorübergehen, von ihnen zu lernen, sie womöglich zu erreichen. Doch war er zu stolz auf seinen eigenen Geschmack, um in dem ihrigen zu arbeiten. Dadurch entging er glücklich jener retrospektiven Malrichtung, der so viele große Talente in München erlegen sind. Dieses selbständige Verhältnis zur alten Kunst aber macht Keller gerade zu ihrem berufenen Fortsetzer. Er ist originell, ohne exzentrisch zu sein, und diese Originalität steht im engsten Zusammenhange mit seiner Individualität, mit seiner menschlichen Existenz.

Albert von Keller bildet in allem einen klassischen Beweis für die Richtigkeit der Theorie, daß bei jeder bedeutenden künstlerischen Erscheinung Mensch und Kunst sich decken, das Werk die Persönlichkeit seines Schöpfers repräsentiert. Aus Kellers Bildern spricht seine kultivierte, soignierte Persönlichkeit, seine vornehme Gesinnung. Sie lassen keinen Zweifel darüber, daß er ausschließlich in der besten Gesellschaft sich bewegt und sie in ihren Vorzügen wie in ihren Schwächen kennt, daß nichts so großen Reiz auf ihn ausübt, wie mondaine Schönheit und Eleganz, daß der Verkehr in und mit der großen Welt sein Lebenselement bildet. Sie bezeugen seine Abneigung gegen die Crapule. In Kellers Oeuvre gibt es weder Bauern, noch Arbeiter, noch arme Leute. Der Salon ist seine Heimat, das Parkett der Boden, auf dem er sich am liebsten und mit der größten Anmut bewegt. Was ist der Salon ohne die Frau? Ihre Erscheinung erst gibt seiner Atmosphäre Licht und Wärme. Die Dame der Gesellschaft ist es daher, der Keller ganzes Interesse gehört, die er studiert hat, wie keiner vor ihm. Für jeden ihrer Reize ist er empfänglich, für ihre Schönheit wie für ihren Geist, für ihre Kaprize wie



Abb. 7. Seebad Wyk. 1872. Original im Besitz der Galerie zu Reichenberg i. B. (Zu Seite 37.)



Abb. 8. Zur Audienz. 1872. Gemälde in der Galerie zu Reichenberg i. B. (Zu Seite 36.)

für ihren Geschmack und vor allem für ihre Wandlungsfähigkeit. Er wird der schillernden Oberfläche der Frauenseele ebenso gerecht, wie ihren dunklen Tiefen. Er besitzt kein geringeres Verständnis für eine glänzende Toilette als für die Leidenschaften, die sich hinter einem kindlichen Lächeln und einem Unschuldsblick verbergen. Und er nuanciert aufs feinste, mit soviel Diskretion etwa, wie ein Weltmann seinen Gruß nach der gesellschaftlichen Stellung der zu grüßenden Persönlichkeiten abstimmt. Nur der Kenner merkt, ob Keller eine Dame der großen, der mittleren, halben oder lustigen Welt dargestellt hat. Der gute Ton verbietet dem Künstler, zu unterstreichen. Aber gerade, weil er so fein unterscheidet, fällt er unter den deutschen Frauenmalern sehr stark auf; denn die wenigsten von ihnen sind imstande, in ihren Bildnissen das Wesen der Dame zum Ausdruck zu bringen. Meist geben sie ein modellsitzendes weibliches Wesen in



Abb. 9. Bildnis von Jeanette Bayer. 1874.
Gemälde im Besitz von Frau André in München.
(Zu Seite 40.)

großer Toilette, und selten vermag jemand vor ihren Porträts mit vollkommener Sicherheit zu sagen, ob eine wirkliche Dame, ein elegant kostümiertes Modell oder nur eine Halbweltdame dargestellt ist. Bei Keller ist man nicht in Zweifel. Die Distinktion seiner Damen ist nicht von der Toilette bedingt. Sie ist in der ungesuchten und zugleich vornehmen Haltung, im Blick oder in einem reservierten Lächeln ausgedrückt, in gewissen Bewegungen, die ein weibliches Wesen aus einer anderen Sphäre niemals hat. Und nichts bleibt er ihnen schuldig an Schönheit, Geist und Anmut. Dabei ist der äußeren Erscheinung nicht geringere Aufmerksamkeit zugewendet als der Persönlichkeit. Es gehört ihm einfach zur Kunst, jene aufs sorgfältigste wiederzugeben; denn die Frau ist ja nicht immer geistig bedeutend und die Toilette oft das Interessanteste an ihr. Aber Keller beschränkt sich nicht hierauf. Oft muß der Komfort, mit dem die Frau sich in ihrer Häuslichkeit umgibt, das Charakterbild verstärken helfen. Boudoirwinkel in raffinierter Beleuchtung, Diwane, Kissen, Vorhänge, Felle, Wände mit Bildern ergänzen dann, was in der persönlichen Erscheinung sich nicht geben ließ.

So einzig Keller auf diesem Gebiete in Deutschland ist — er läßt sich indessen nicht einfach als Salon- und Frauenmaler einregistrieren. Der Romantiker in ihm sieht auch mit Neigung und Sehnsucht in die antike Welt. Ihre Schönheit wurde ihm vor allem bei seinen häufigen Besuchen von Rom offenbar. Allerdings zogen ihn auch hier



Abb. 10. Chopin. 1873. Im Besitz der Neuen Pinakothek zu München. (Zu Seite 38.)

wieder die Dokumente des Lebens im großen Stil an: die Pracht der Thermen und Gärten, in die er den Glanz der römischen Kaiserzeit oder schöne nackte Menschengestalten hineinträumte. Aus alledem entwickelte sich schließlich die Idee zu dem Hauptwerke des Künstlers, zu seiner „Auferweckung einer Toten", die zu den bewunderungswürdigsten Schöpfungen der Malerei im neunzehnten Jahrhundert gehört. In diesem Bilde enthüllt Keller eine Tiefe der Auffassung und eine malerische Wucht, die ihn in die erste Reihe der zeitgenössischen Künstler stellen. Angeregt durch die Mystik im Thema dieser Schöpfung, wendete Keller sich dann später Aufgaben zu, die ihn zu den schwierigsten Problemen der Psycho-

logie führten. Obgleich er die Beobachtungen zu seinen Schöpfungen „Hexenschlaf“, „Das Wunder“, „Mystische Krankenheilung“, „Somnambule“, zu den Bildnissen des Mediums Eusapia Paladino und der Schlaftänzerin Madeleine in Salons, meist sogar in seinem eigenen gemacht, fallen diese Bilder doch ganz und gar nicht in das Gebiet der Salonmalerei. Sie zeigen den Künstler vielmehr in einem Wirkungskreise, den die Malerei vor ihm kaum berührt hat.

Wie jeder bedeutende Künstler ist Keller ein Produkt seiner Zeit und des Milieus, in dem er lebt. Seine Bilder lassen nicht nur einen Schluß auf seine Stellung in der Gesellschaft zu, sie verraten auch, daß er der Künstlergeneration angehört, die einen Leibl hervorgebracht, die besten Malwerke im neugeeinten Deutschland geschaffen und ihre Bilder ebenso sorgfältig komponiert wie durchgearbeitet hat. Diese Generation war natürlich nicht plötzlich da. Ihr Erscheinen war längst vorbereitet. Teils durch die Münchener Landschafts- und Genremaler, teils durch die Reaktion gegen die blutleere und abstrakte Kunst der Cornelius und Wilhelm von Kaulbach, am meisten jedoch durch das Beispiel Pilotys und seine hinreißende Begeisterung für die großen Meisterwerke der Malerei. Wenn Keller auch Autodidakt ist und niemals eine Akademie besucht hat, so lebte er doch in der Kunstatmosphäre, die zu Ende der sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts München erfüllte. Es wäre unnatürlich gewesen, würde sie ohne jede Wirkung auf ihn geblieben sein, hätte er nicht in diesem oder jenem damals besonders geschätzten Maler so etwas wie ein Vorbild gesehen. Kein Meister fällt vom Himmel. Keller hatte freilich das Glück, früh schon an die Leute zu geraten, deren Richtung und Beispiel ihn in seiner besonderen Begabung am meisten fördern konnten. Am meisten verdankt er ohne Zweifel Arthur von Ramberg (1819—1875). Er faßte zu diesem heute eigentlich nur noch durch seine Illustrationen zu Goethes „Hermann und Dorothea“ und Vossens „Luise“ bekannten Maler schon darum ein besonderes Zutrauen, weil er in dem chevaleresken österreichischen Baron einen Vertreter der Gesellschaftsschicht sah, in der er selbst lebte und sich wohl fühlte. Ramberg, der an dem Talente des jungen Mannes seine Freude hatte und ihn sich abmühen sah, die Malerei aus sich und den alten Meistern heraus neu zu erfinden, wählte wieder den richtigen Weg, ihm zu helfen, indem er ihn einlud, kameradschaftlich mit ihm in seinem Atelier zusammenzuarbeiten. Denn hätte er Keller den Vorschlag gemacht, sein Schüler zu werden, so würde dieser kurzerhand abgelehnt haben. Die Aussicht dagegen, mit diesem scharmanten Künstler ein gemeinsames Atelier zu haben, war überaus verlockend für den jungen Anfänger. Ramberg war eben ein Menschenkenner und daher ein berufener Lehrer. Er besaß im höchsten Grade die Gabe, seinen Schülern alles Nötige beizubringen, ohne ihrer individuellen Begabung irgendwelchen Zwang anzutun. Er sah seine Lehreraufgabe einzig darin, das, was von Talent in ihnen steckte, zur Entwicklung zu bringen, und behandelte sie daher nicht wie Schüler, sondern wie Kollegen. Bezeichnend für die Art, wie er mit seinen Schülern umging, ist sein Verhältnis zu Leibl. Er ließ diesen malen, was und wie er wollte, und kargte nicht mit Äußerungen der Bewunderung für dessen Malbegabung. Wenn das Modell aber dasaß oder die Requisiten für ein Stilleben herbeigeschafft waren, ging er einfach hinzu, gab dem Modell die vorteilhafteste



Abb. 11. Albert von Keller. Nach einer Photographie aus dem Jahre 1874.



Abb. 12. Bildnis von Fräulein M. Cramer.
Gemälde vom Jahre 1874. Im Besitz des Herrn O. Loichinger in Prien am Chiemsee.
(Zu Seite 40.)



Abb. 13. Dame im blauen Fauteuil. 1874. (Zu Seite 40.)

Stellung und ordnete das Stilleben möglichst reizvoll an; denn er kannte die schwache Seite des Schülers. Und Leibl ließ sich diese Form der Belehrung gern gefallen, während ihm Pilotys weitschweifige Erläuterungen über das Wesen der Komposition durchaus zuwider gewesen waren.

Man darf wohl annehmen, daß Ramberg, der von 1866 bis zu seinem Tode zu den beliebtesten Lehrern der Münchner Akademie gehörte, Keller in ähnlich diskreter Weise unterwiesen hat. Er malte zu der Zeit, da der junge Autodidakt seine Staffelei in seinem Akademieatelier aufstellte, an den Kartons zu Vossens



Abb. 14. Die Maske. 1875. (Zu Seite 42.)

„Luise“ und an der „Begegnung auf dem See“. Keller hatte also gleich zwei verschiedene Arten von romantischen Schöpfungen vor Augen: eine im Sinne der alten Schule, die gern den Geist vergangener Zeit beschwor, und eine moderne. Er fand sich offenbar besonders von dieser angezogen. Vielleicht, daß ihm der Einschlag von Sentimentalität nicht ganz zusagte; denn das Sentimentale lag der jüngeren Generation nicht mehr. Jedenfalls aber sah er an der „Begegnung“, die ein junger verliebter Mann in elegantem Jagdkostüm und eine vornehme junge und hübsche Dame in ihren Booten unter dem grünen Blätterdach eines Seeufers haben, daß ein Motiv aus dem Leben genau soviel Gelegenheit zur Entfaltung malerischer Schönheiten zu bieten vermag, wie irgendein der Vergangenheit entlehnter Vorwurf. Warum sollte er also nicht auch malen, was er sah und was ihm malenswert schien? In Rambergs Atelier und nicht vor Alfred Stevens' Kostümfiguren ist ihm die Idee gekommen, daß er gar nichts Vernünftigeres tun könne, als seine Beobachtungen im Bezirke des gesellschaftlichen Lebens künstlerisch zu verwerten. Hier ist er sich klar geworden über die besondere Richtung seiner Begabung, und Ramberg hat gewiß nicht gezögert, ihn in seiner Entdeckung zu bestärken und ihm Ratschläge zu geben, wie er die Sache zunächst anzugreifen habe.

Sah Keller von dieser Seite sich auf das ihm besonders zusagende Stoffgebiet hingewiesen, so fehlte es ihm auch nicht an einer seiner koloristischen Begabung gemäßen Direktive. Er erhielt diese von einem heut ebenfalls vergessenen vortrefflichen Münchner Künstler, von Ludwig von Hagn (1820—1898). Hagn war es, der Kellers Talent zuerst bemerkt und erkannt hatte. Er riet ihm ganz entschieden ab, die Akademie zu besuchen, und trieb ihn an, sich ein Atelier zu mieten und auf eigene Hand zu arbeiten. Natürlich ließ er ihn nicht im Stich, sondern besuchte ihn so oft wie möglich, und zwar aus dem Grunde, weil er, der selbst ein glänzender Kolorist war, die eigentümliche Begabung des jungen Freundes für die Farbe sah. Hagn war seinerzeit bei den Belgiern, den besten Malern von damals, in die Schule gegangen und hatte aus Antwerpen die Neigung für das Kostümbild mitgebracht. Die Bilder Menzels aus dem Leben Friedrichs des Großen, die er während eines Berliner Aufenthalts — er kam 1851 in die Hauptstadt Preußens — kennen gelernt, veranlaßten ihn, sich hauptsächlich dem Rokokogenre zu widmen. Er ist der Vater dieser besonderen Richtung, die heut noch in München kultiviert wird. Aber wie hoch stand er über dem Geschlechte seiner Nachfolger! Er war nicht nur ein glänzender Zeichner und verfügte über schöne und ausdrucksvolle Farben — seine Rokoko-

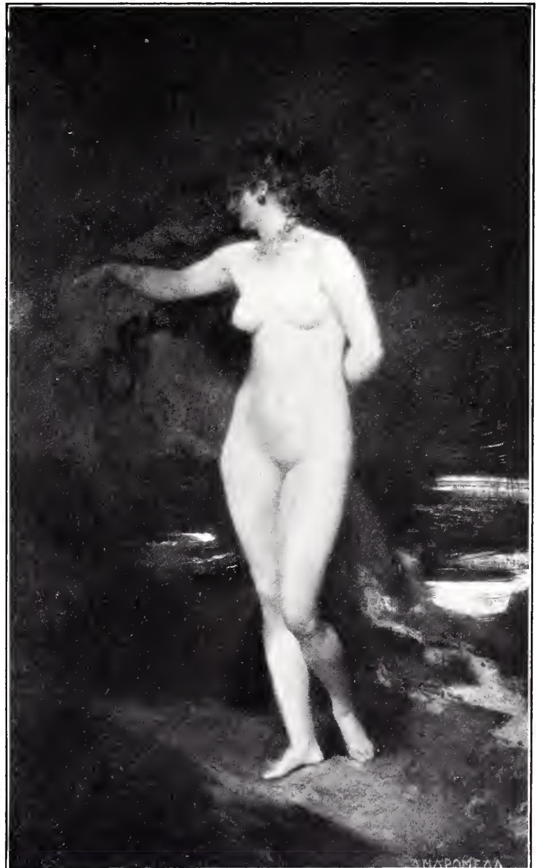


Abb. 15. Andromeda. 1875. (Zu Seite 42.)

menschen waren auch kaum weniger fein und lebendig charakterisiert als die Menzels. Die guten Eigenschaften Hagns sind nicht ohne Eindruck auf Keller geblieben, und es kann nicht bezweifelt werden, daß seine Entwicklung nach der koloristischen Seite hin von diesem ausgezeichneten Künstler vorbereitet worden ist. Ja, vielleicht resultierten die paar Rokokobilder, die Keller gemalt, aus der Verehrung, die er für den Entdecker seines Talentes hatte und noch hat.

Außer diesen beiden Künstlern wirkten selbstverständlich noch andere auf den jungen Autodidakten. Da war Lenbach, der sehr freundschaftlich mit Keller verkehrte. Gewisse altmeisterlich braune Töne in manchen frühen Schöpfungen Kellers gehen sicherlich auf den eifrigen Nachahmer der großen Alten zurück. Auch Leibl konnte ihn nicht kalt lassen, zumal nicht mit seinen breit und kräftig


Abb. 16. Die letzten Stiche. 1876. (Zu Seite 44.)


gemalten ersten Arbeiten. Sicherlich hat er mit ihm, mit dem er schon in Rambergs Atelier fast täglich zusammentraf und den er dann wohl abends noch beim Lettenbauer am Biertisch sah, nicht wenig über Malerei gesprochen. Und wenn er ihn später ziemlich abfällig einen Imitator Holbeins genannt und die Meinung geäußert hat, daß ihm hauptsächlich das Sitzfleisch des berühmten Kollegen imponiert habe, so ist es doch sicher, daß er sich ebenfalls in der von Leibl eine Zeitlang bevorzugten Holbeinweise versuchte, wofür sowohl sein köstliches Bild „Chopin“ (Abb. 10) als auch die beiden porträthaften Bilder der „Deutschen Frau“ (Abb. 39 u. 40) zeugen. Und dann hat ihn wohl auch Hans Makart, ohne Frage einer der begabtesten Koloristen der damaligen Zeit, ziemlich stark angezogen. Kellers „Diner des siebzehnten Jahrhunderts“ (Abb. 4) und sein „Bacchanal“ verraten den Einfluß des jetzt arg unterschätzten Wiener Meisters. Seine Bewunderung für den genialen Künstler illustriert am deutlichsten wohl folgende



Abb. 17. Bildnis von Frau M. L. Gemälde vom Jahre 1875.
Im Besitz des Herrn v. Kühlmann in London. (Zu Seite 40.)



Abb. 18. Erinnerung. 1876. (Zu Seite 38.)

Episode. Makart hatte im November 1868 seine vielleicht glänzendste Schöpfung „Die Pest in Florenz" im Lokale des Münchner Kunstvereins ausgestellt. Das Werk erregte bei den Künstlern wie beim Publikum das größte Aufsehen, bei diesem allerdings wohl mehr der reichen Darbietung leuchtenden Weiberfleisches als der malerischen Leistung halber. Keller war ganz besonders begeistert davon und um zu verhindern, daß irgendein Banause in den Besitz des schönsten Stückes dieses Zyklus gelangte, erwarb er zusammen mit Ramberg für 2000 Gulden das mittlere der drei Gemälde „Das Bad". So erfreut Makart über diese praktische Anerkennung seines Schaffens seitens zweier ihm sympathischer Kollegen anfangs



Abb. 19. Erste Idee der „Auferweckung“. 1877. (Zu Seite 44.)

war — nach kurzer Zeit reuete ihn der Handel, und er trat an die beiden mit der Bitte heran, den Kauf rückgängig machen zu dürfen: die drei Bilder gehörten zusammen und müßten in einer Hand sein. Keller und Ramberg erfüllten diesen Wunsch, und so ist die Makartsche Schöpfung komplett geblieben. Starke Verehrung empfand der junge Maler ferner für Arnold Böcklin, und man darf vielleicht in seinem ersten Ausstellungsbilde „Faun und Nymphe“ (Abb. 2) und in der „Andromeda“ (Abb. 15) einen Niederschlag davon sehen. Jedenfalls erzählt Keller mit großer Befriedigung, daß eine Schilfstudie von ihm bei der Versteigerung des künstlerischen Nachlasses von Ramberg 1875 als eine Arbeit Böcklins verkauft wurde. Er hat den Erwerber, den bekannten Tiermaler Baisch, bald über diesen Irrtum aufgeklärt; doch gab der die Studie nicht wieder heraus.

Selbstverständlich hatte Keller auch unter den alten Meistern seine Lieblinge. Nicht umsonst hat er als junger Mensch die wichtigsten Galerien Europas durchstreift. Waren es zunächst wohl die delikaten Niederländer, die Terborch, Metsu und van der Meer, die ihn wie alle Münchner Maler damals angezogen hatten, so wendete seine Neigung sich später um so lebhafter den farbenfreudigen Venezianern zu. Als er 1869, zusammen mit Ramberg, einmal drei Wochen lang in Venedig sich aufhielt, kopierte er dort mit großer Sorgfalt, aber in kleinem Format das Gastmahl Veroneses. Dann, als er sich energischer dem Porträt zuwendete, war es Tizian, dem er seine ganze Liebe schenkte, und schließlich landete er, wie die besten Künstler seiner Generation, bei Velasquez. Und nicht weniger gründlich als diese beiden großen romanischen Meister hat er sich Rembrandt angesehen. Welcher Kolorist hätte sich nicht vor diesem Beherrscher des Lichtes geneigt?

Trotz aller der Einflüsse, denen er ausgesetzt war, erscheint Keller gleich zu Anfang als ein sehr origineller und selbständiger Maler. Das kam einmal daher, daß er sich schon von frühester Jugend an — sein erstes Ölbild malte er als zehnjähriger Knabe — das Handwerkliche des Zeichnens und Malens selbst durch tausendfaches Experimentieren erworben hatte. Es hängt ferner mit der Tatsache

zusammen, daß er nie eine Malschule besucht hat, also der Möglichkeit beraubt war, mit gleichaltrigen, mitstrebenden Kollegen in Gemeinschaft zu arbeiten. Von Hagn, Lenbach, Ramberg und Piloty, die ihm persönlich nahestanden, hat er nur Ratschläge allgemeiner Natur empfangen. Diese besonderen Umstände hatten für ihn den Vorteil, daß er davor bewahrt blieb, sich an eine Manier zu binden oder zu gewöhnen, daß er sein Können nie für vollendet hielt, sondern jeden Tag seines Lebens neu und voraussetzungslos zu arbeiten und nach immer stärkerer Vervollkommnung zu streben pflegte. Aus dieser einzigartigen Situation erklärt sich die unglaubliche Verschiedenheit seiner Leistungen. Man hält es fast für unmöglich, daß künstlerisch so ungleiche und in ihrer Art doch gleich hochstehende Leistungen wie die ganz altmeisterlich wirkende „Dame mit Rohrfächer“ (Abb. 6) und das lichte, impressionistische „Seebad Wyck“ (Abb. 7) oder das an eine Whistlersche Harmonie in Grau und Blau erinnernde „Venedig“ und der Holbeinhafte „Chopin“ (Abb. 10) zur gleichen Zeit von ein und demselben Maler gemalt worden sind. Der Autodidakt Keller probierte eben alle Malweisen und wählte sich für jedes Bild die aus, die ihm am meisten passend erschien. Diese Gewohnheit hat er bis zum heutigen Tage beibehalten und sich dadurch eine Frische bewahrt, die einfach etwas Überraschendes hat. Niemand möchte glauben, daß die jüngsten Bilder Kellers — die Eibenschütz als Myrrhine (Abb. 117), das „Bildnis der Baronin von Rummel“ (Abb. 129), die „Höllenfahrt“ (Abb. 130) u. a. — die Arbeiten eines im siebenten Jahrzehnt seines Lebens stehenden Malers sind. Wie modern muten sie an! Von welcher lebendigen Sinnlichkeit, von welchem Reichtum an Kraft zeugen sie! Es sind wenige Maler, die bis in dieses Alter so sich auf der Höhe gehalten haben, so wenig bequem geworden sind und soviel Lust bezeugen, sich immer wieder zu erneuern. Dieses Ergebnis rührt vor allem wohl daher, daß Keller nicht jeder Malmode nachgelaufen ist und niemals anderen Malgrößen nachgeäfft hat. Ihm lag immer nur daran, sein Können zu verbessern, seine Ausdrucksmittel zu verfeinern. Er hatte seinen Stolz und dachte nie daran, sich mit fremden Federn zu schmücken. Und noch etwas zeichnet ihn vor vielen zeitgenössischen Malern aus: sein starkes ästhetisches Bewußtsein. Er hat nie eine Ehre darin gesucht, das Publikum durch Gewagtheiten oder offenbare Roheiten zu verblüffen. Er hat nie für das Publikum, sondern immer nur für sich gemalt, aber stets das Ansehen der Kunst hochgehalten. Mit unerschütterlicher Konsequenz war er bemüht, Mittel und Wege zu finden, um das, was er als Maler empfand, in einer allgemein verständlichen Sprache zum Ausdruck zu bringen. Er hielt es allezeit unter seiner Würde, unverdaute Ideen und gestümperte Bilder der Öffentlichkeit an-

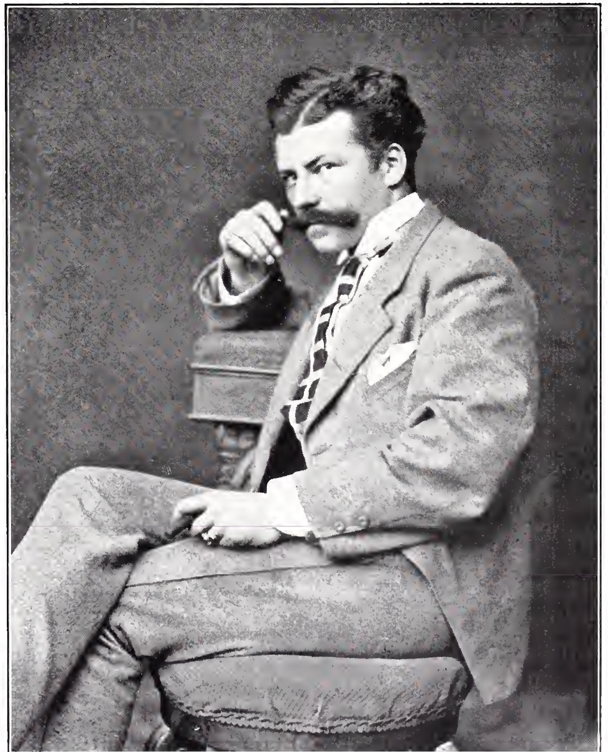



Abb. 20. Albert von Keller.
Nach einer Photographie aus dem Jahre 1877.


zubieten. Wenn er vielfach unverstanden blieb, so lag das allein an seiner Vorliebe für die seltene und kostbare Schönheit, deren Erkenntnis eine hohe Geschmackskultur zur Voraussetzung hat, und daran, daß das musikalischste Volk der Erde kein Organ für die Musik der Farbe besitzt, die wenige Maler in Deutschland mit soviel glänzendem Talent, mit soviel erlesenem Geschmack machen wie Albert von Keller.

Man ist gewohnt, Albert von Keller der Münchner Kunst zuzuzählen; aber er ist, obschon seit vierzig Jahren Münchner Bürger, wie die meisten Münchner Maler nicht einmal geborener Bayer. Er stammt aus der Schweiz, wo er am 27. April 1845 zu Gais im Kanton Zürich geboren wurde. Seine Familie sind die Keller vom Steinbock zu Zürich, deren Name seit dem dreizehnten Jahrhundert in den Archiven der Stadt vorkommt und die seit dem vierzehnten in ihrem hohen Rate saßen. Sein Vater, ein wohlsituierter und, wie erzählt wird, etwas schrullenhafter Mann, starb bald nach der Geburt des Sohnes, so daß dessen Erziehung der Mutter allein überlassen blieb. Diese sammelte natürlich alles, was sie an Liebe und Güte besaß, auf das einzige Kind. Es machte ihr viele Sorgen, denn es hatte in den ersten Jahren einige schwere Krankheiten zu überstehen. Solche Kinder aber werden meist verwöhnt und gelangen dadurch leicht zu einer frühen Reife. So ging es auch mit Keller. Seine Wißbegierde erwachte sehr schnell, auch eine starke, vom Vater ererbte musikalische Begabung, die dazu führte, daß er vom sechsten Jahre an schon Klavierunterricht erhielt. Um die gleiche Zeit etwa begann er auch zu zeichnen, und mit zehn Jahren überraschte er seine Mutter mit einem Ölbild. Daß er als Schweizer zugleich mit der deutschen Sprache die französische erlernte, bedarf kaum der Erwähnung. Aus allerlei Gründen, hauptsächlich aber um ihrem Kinde eine möglichst gute Schule zu geben, verlegte die Mutter um die Mitte der fünfziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts ihren Wohnsitz nach München. Als eine Frau mit lebendigen Interessen machte sie dort ein Haus, in dem Künstler und Gelehrte aus- und eingingen und überhaupt ein reicher geselliger Verkehr stattfand. Auch liebte sie das Reisen, wobei sie immer ihr Söhnchen mitführte. Dessen Sommerferien wurden vom zehnten bis zum sechzehnten Jahre regelmäßig auf dem Gute Kniegnitz in Niederschlesien verbracht, das dem Onkel des Knaben, dem berühmten Pandektisten und Nachfolger Savignys an der Berliner Universität, F. L. von Keller gehörte.

Mit neunzehn Jahren hatte Keller das Gymnasium absolviert. Er verließ es mit ziemlich erschöpften Nerven. Der Geist des lebhaften Jünglings hatte an der Bewältigung des Schulpensums nämlich nicht Genüge gefunden. Nicht allein, daß Keller zeichnete, malte und sein Klavierspiel zu einer fast künstlerischen Vollendung brachte — er studierte noch auf eigene Hand und zu seinem Vergnügen verschiedene griechische Klassiker und mehrere moderne Sprachen, betrieb die Musik auch theoretisch bis zu Kompositionsversuchen, außerdem aber arbeitete er in einer mit allen Requisiten versehenen mechanischen Werkstatt, die ihm die Mutter auf seinen Wunsch eingerichtet. Er fertigte dort die kompliziertesten eisernen Maschinenmodelle an. Daß es sich dabei um mehr als Spielerei handelte, geht daraus hervor, daß ihm eine Übersetzungsdrehbank auf einer Bayreuther Industrie-Ausstellung prämiiert wurde. Die Tatsache der erschöpften Nerven ließ sich jedenfalls nicht leugnen; dennoch bezog Keller im Herbst 1863 die Münchner Universität mit der Absicht, die juristische Karriere einzuschlagen. Nun, er hat es in seinem Studium nicht weit gebracht. Der sofortige Eintritt in das Korps Isaria, zu dessen Senior der junge cand. jur. bald avancieren sollte, war zugleich ein solcher in ein Leben voll Jugendfreuden. Getan wurde so gut wie nichts, aber alles genossen, was den erwachten Sinnen sich bot. Diese völlige Freiheit von Pflichten und Arbeit brachte die Nerven des jungen Mannes bald wieder in Ordnung.

Nach zwei Jahren indessen begann die Neigung zur Kunst in Keller wieder sehr mächtig zu werden. Auf den verschiedenen Reisen, die er inzwischen unternommen



Abb. 21. Am Strande liegender Akt. Gemälde vom Jahre 1876. (Zu Seite 42.)

und die ihn nach Deutschland, Italien, Holland, Belgien, England, Frankreich und in die Schweiz geführt hatten, fühlte er sich wie vor eine Entscheidung gestellt. Besonders in Italien und Paris waren ihm unvergeßliche künstlerische Eindrücke zuteil geworden, und der Verkehr mit einigen Münchner Künstlern konnte ihn nur in der Überzeugung bestärken, daß er ein innerliches Genügen allein in der künstlerischen Tätigkeit zu finden vermöge. Im Herbst 1865 verließ er die Universität, um sich für den Malerberuf vorzubereiten. Es begann eine Zeit eifrigen Experimentierens, und da Keller konsequent vorging, stellten sich allmählich auch die erhofften Resultate ein. Sie fanden den Beifall der ihm befreundeten Künstler, und auf Ludwig von Hagns dringendes Zureden entschloß er sich 1867 endlich, ein richtiges Atelier zu mieten. Es lag in der Sophienstraße, stieß an einen Garten und hatte ein großes Oberlichtfenster. Hier ging es nun an ein ganz ernsthaftes Arbeiten. Hagn und Lenbach fanden sich ziemlich regelmäßig ein, um den jungen Anfänger zu unterstützen und ihn zu immer kräftigerer Betätigung seiner Gaben zu ermuntern. Sonst aber keine anderen Maler. Keller übte sich zunächst im Köpfemalen, dann auch im Aktstudium, und zu künftigen Bildern wurden fleißig Skizzen gemacht. Immerhin entstanden einige Sachen, die sich sehen lassen konnten und jedenfalls das starke Interesse der dem jungen Maler bekannten Künstler erregten. Bevor Lenbach in diesem Jahre nach Spanien ging, vermittelte er die Bekanntschaft zwischen Keller und Ramberg, von vornherein überzeugt, daß die beiden Gefallen aneinander haben würden. Er hatte sich nicht getäuscht. Ramberg fand den jungen Mann mit den ausgezeichneten Manieren und dem ganz aparten Talent sehr sympathisch, und dieser wieder fühlte sich aufs angenehmste davon berührt, daß dieser Maler-Kavalier ihm so liebenswürdig entgegenkam und ihn wie einen geschätzten Kollegen behandelte. Man sah sich nun häufiger, traf in Gesellschaften, Konzerten, im Theater oder Café zusammen. Ramberg erschien sehr häufig in Kellers Atelier. Er brachte eines Tages auch Leibl, seinen vielbewunderten Schüler, mit, damit der sich des begabten jungen Kollegen Sachen ansehen möge. Da Leibl für das Gesehene sich sehr zu interessieren schien, kam eine Art Verkehr zwischen den beiden gleichaltrigen Malern zustande. Sie gingen abends zusammen zum Bier, und der Kölner Organistensohn gab dem neuen Freunde sehr bald einen Beweis von seiner herkulischen Körperkraft. Nach achttägiger Bekanntschaft holte Leibl Keller zu einem Spaziergang auf den Nokherberg ab, wo man das Salvatorbier probieren wollte. Beim Heimgang in dem frischen Märzabend packt Leibl, der dem starken Biere kräftig zugesprochen, der Übermut. Er macht sich das Vergnügen, die Pfähle des Gartenzauns vom Salvatorkeller aus der Erde zu reißen, bricht darauf einem Brunnen in der Au das dicke bronzene Wasserrohr ab und schleudert es auf Geratewohl in ein Fenster. Durch Leibl lernt Keller nicht nur dessen Freunde aus der Rambergschule, Hirth du Frênes, Haider und Alt kennen, sondern kommt auch in Beziehungen zu Wilhelm von Kaulbach.

Im Mai 1868 macht Ramberg, der den jungen Keller immer lieber gewonnen, ihm den Vorschlag, sein eigenes Atelier im Akademiegebäude mitzubenutzen, wohl aus der Erwägung, daß er dem begabten Menschen bei einem täglichen Zusammensein manches beibringen könne, was bei kurzen Besuchen kaum zur Sprache kam. Keller überlegt sich die Sache, findet sich geschmeichelt von einem so ehrenvollen Anerbieten und keinen Grund, es auszuschlagen. Seine Malgeräte werden in die Akademie geschafft, und am 22. Mai beginnt er in Rambergs Atelier zu arbeiten.

Dieses Atelier ist das amüsanteste in der ganzen Akademie. Der Baron Ramberg, der liebenswürdige, humorvolle Wiener mit den gewinnenden Formen, erfreut sich auch bei den Akademieprofessoren der größten Beliebtheit. Man tritt gern einen Augenblick bei ihm ein, um ein paar Worte zu wechseln und etwas Neues zu hören, denn durch seine ausgebreiteten gesellschaftlichen Beziehungen ist

Ramberg über alles mögliche unterrichtet. Der erste Besucher ist gewöhnlich Schwind, dessen Atelier neben dem Rambergs liegt. Er erscheint um $^3/_4$ 9 Uhr, um ein Viertelstündchen vor Beginn der Arbeit zu verplaudern. Stets ist er von blendendem Witz und unerschöpflich in Sarkasmen über alle seine Kollegen, besonders über den langen Piloty. Er verhöhnt alles, was nicht auf der Höhe seiner kristallhellen Reinheit und Erhabenheit steht. Er arbeitete während der Anwesenheit Kellers im Rambergschen Atelier an seiner „Melusine“, dieser herrlichsten seiner Schöpfungen. Alle paar Tage kommt Wilhelm von Kaulbach und ist voll witziger, geistreicher und kaustischer Bemerkungen. Er erregt Kellers Bewunderung durch seine ungeheure zeichnerische Sicherheit; denn er macht ihm vor, wie er den Kontur einer lebensgroßen bewegten Figur in einem Zuge ohne die geringste nachträgliche Korrektur herunterzeichnet. Auch Piloty findet sich ein. Im Gegensatz zu Schwind, Kaulbach und Ramberg fehlt ihm auch die leiseste humoristische Ader. Er nimmt alles blutig ernst, hat aber die köstliche Gabe, seine eigene glühende Begeisterung für das, was er für schön hält, voll und unwiderstehlich hinreißend auf seine Schüler zu übertragen und sie dadurch zu Leistungen anzuspornen, die sonst nie entstanden wären. Keller hat an sich selbst erfahren, wie Piloty durch seine persönliche Energie einen Deprimierten aufzurichten verstand und wie er selbst dem Besten und Erfahrensten noch einen guten Rat zu geben wußte. Mit soviel Verachtung die Gegenwart auf seine Schöpfungen herabsieht — wie viele Bilder der neuen Zeit gibt es, die sich neben seinem „Seni an Wallensteins Leiche“ auch nur als handwerkliche Leistungen halten? Die Freundschaft dieser Männer, die ihm zu Beginn seiner Künstlerlaufbahn und solange sie lebten, ihr Interesse schenkten, betrachtet Keller auch heut noch als eine der reichsten Gaben, die ihm das Schicksal gewährte. Doch noch viele andere Besucher stellten sich in Rambergs Atelier ein: Horschelt, der famose Schlachtenmaler; Hefner-Alteneck, der Direktor des National-Museums; der Oberzeremonienmeister Graf Moy, der ein großes Talent für plastische Karikaturen besaß; der Architekturmaler E. Kirchner; der erst jetzt zur Berühmtheit gelangte ungarische Maler Merse Sinyei; der ausgezeichnete Pferde- und Schlachtenmaler Franz Adam und viele andere hervorragende Persönlichkeiten. Ein häufiger Gast war ferner der Prinz Luitpold, der jetzige Regent. Da Keller ein Klavier in das gemeinschaftliche Atelier hatte schaffen lassen, auf dem er Ramberg oft vorspielte, ist es zu verwundern, daß die beiden Künstler bei dem ewigen Hin und Her in ihrem Arbeitsraum überhaupt noch Sammlung zum Schaffen fanden, zumal der jüngere die Nachmittage meist dazu verwendete, in seinem eigenen Atelier in der Sophienstraße Studien zu malen, zu denen ihm hübsche und elegante junge Damen aus seinem Bekanntenkreise saßen. Und auch der Mutter hatte er zu Ausfahrten und Spaziergängen noch Zeit zu widmen. Die Abende wurden, wenn nicht mit Freunden beim Bier, in Gesellschaften, Konzerten und Theatern zugebracht.

Jedoch es wurde wirklich in diesem unterhaltsamen Atelier gearbeitet. Keller widmete sich vor allem dem Aktstudium, denn er hatte ein großes Bild in Angriff genommen, mit dem er die Internationale Kunstausstellung im Glaspalast im nächsten Jahre beschicken wollte.

Ein sehr abwechslungsreicher Sommer unterbricht die Arbeiten an dem Bilde. Die Uraufführung von Wagners „Meistersingern“ eröffnet ihn. Keller, von dessen großer musikalischer Begabung schon gesprochen wurde, ist natürlich Feuer und Flamme für den genialen Komponisten und mitten in dem Kreise von Bewunderern, die den „Meister“ umgeben. Er wohnt in der vordersten Parkettreihe der Hauptprobe der „Meistersinger“ am 19. Juni 1868 bei, die Bülow dirigierte, während Wagner die Inszenierung leitete und als Regisseur fungierte, und hörte die denkwürdigen Worte: „Meine Herren, wenn Sie eine deutsche Kunst wollen — hier haben Sie sie“ mit an. Natürlich besucht er auch jede der folgenden Vorstellungen der



Abb. 22. Der Porträtmaler. 1878. Gemälde in der Nationalgalerie zu Berlin. (Zu Seite 46.)



Abb. 23. Frau Irene von Keller. 1879. (Zu Seite 46.)



Abb. 24. Baronin Mimi von Ramberg (Frau von Ruemann). 1879. (Zu Seite 46.)

Oper, bis er in Gesellschaft seiner Mutter eine Rheinreise antritt. In Brohl und Tönnisstein, wo Freunde der Familie hausen, wird Aufenthalt genommen. Ein überaus lebhafter geselliger Verkehr entwickelt sich; doch findet Keller Zeit und Gelegenheit, ein paar Landschaftsstudien in dem reizenden, verfallenen und unheimlichen Schlosse Burgbrohl; im Garten der Papiermühle in Brohl ein entzückendes Bassin mit Wasserrosen; das Bild der „Mühle im Brohltal" (Abb. 1) und das Porträt der Baronin Gerta von Mengershausen, in deren elterlichem Hause er als Gast weilt, zu malen. Das am 2. August stattfindende fünfzigjährige Universitätsjubiläum macht dem ehemaligen Korpsstudenten Lust, nach Bonn zu fahren, um an den Festlichkeiten dort teilzunehmen. Er trägt Isaren-

 Abb. 25. Musikunterricht. 1880. (Zu Seite 48.) 

Kouleur und vertritt sein Korps bei dem Festkommerse im Kleyschen Garten, dem Kronprinz Friedrich Wilhelm und General von Moltke mit großem Gefolge beiwohnen. Ein etwas angetrunkener Bonner Westfale nähert sich dort mit einem großen Humpen dem preußischen Kronprinzen und will ihm zutrinken. Der kehrt sich brüsk um und ruft dem ihm zunächst stehenden Offizier die Worte zu:



Abb. 26. Aus dem Residenztheater zu München. 1880. (Zu Seite 48.)

„Lassen Sie den Menschen hinausführen!“ Es läßt sich denken, daß dieses schroffe Verhalten den an den gemütlichen süddeutschen Ton gewöhnten, in nächster Nähe stehenden Maler seltsam und wenig angenehm berührte. Nach Abschluß der Festlichkeiten begibt Keller sich aufs neue zu seiner Mutter und seinen Freunden. Er macht Touren, malt, musiziert und kehrt erst Anfang September mit der Mutter über Ansbach nach München zurück. Wenige Tage darauf zieht er mit Ramberg schon wieder an den Chiemsee, wo er die bereits erwähnte „Schilfstudie“ und die große Linde beim Wirtshaus malt. Einsetzendes Regenwetter vertreibt nach einer Woche die Künstler, und die Arbeiten und Unterhaltungen im Atelier nehmen wieder ihren Fortgang. Aber auch das sehr bewegte gesellschaftliche Leben. Konzerte und Theater wechseln mit Festlichkeiten und Kaffeehausbesuchen ab. Immerhin malt Keller mehrere Porträts. An einem der letzten Tage des Jahres stürzt das fast vollendete Bild „Satyr und Nymphe“ von der Staffelei auf eine Stuhllehne und wird mit einem großen Loche aufgehoben, so daß Keller es zum zweiten Male beginnen muß. Während der ersten Hälfte des Jahres 1869 arbeitete der Maler meistens in Rambergs Atelier.

Die Eröffnung der ersten internationalen Kunstausstellung im Glaspalast war ein Ereignis, das ganz München bewegte. Das Arrangement der Aus-

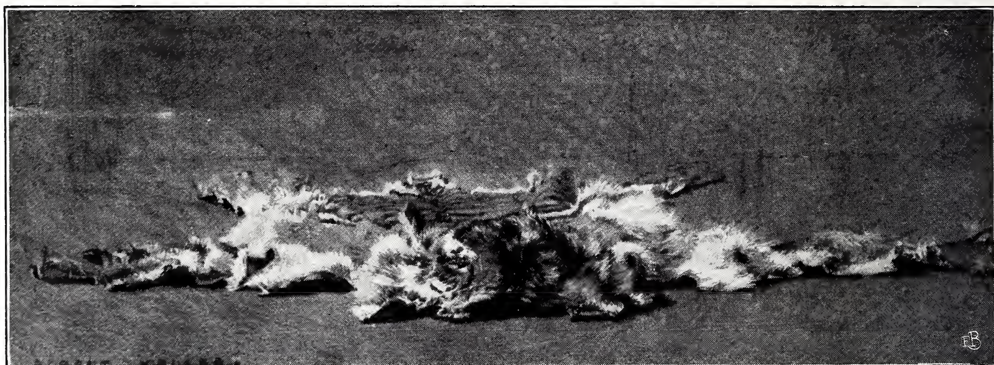


 Abb. 27. Tigerfell. 1881. Studie zu Abb. 29. 

stellung lag in den Händen Rambergs und der Landschafter Eduard Schleich und Adolf Lier. Das Hauptereignis bildete die Beteiligung des großen französischen Realisten Courbet, der eine ganze Kollektion von Bildern ausstellte, darunter die „Steinklopfer“, „La femme au perroquet“ und die großen „Hirsche im Schnee“. Im Herbste erschien der Meister von Ornans gar persönlich in München. Er freundete sich sogleich mit Ramberg und Keller an und arbeitete ebenfalls in dem gemeinsamen Atelier. Bei gutem Wetter zog der Franzose in aller Frühe in den Englischen Garten, um Studien zu malen; aber er brachte wenig zustande und war oft mißgestimmt darüber. Keller, der von ihm zu lernen hoffte, ist ziemlich enttäuscht; denn er sieht den Maler, dessen breite Anschauung und effektvolle Spachteltechnik ihm imponiert hatten, ganz merkwürdig herumtasten und begreift nicht, wie Courbet allein seine so prachtvollen Figurenbilder fertig gebracht haben kann. Der Grund für diese sonderbare Unfähigkeit des berühmten Künstlers lag indessen an seinem außerordentlichen Bierkonsum, dem er sich, meist in Gesellschaft Leibls, beim Lettenbauer hingab. Die beiden bewunderten sich als Maler gegenseitig aufs höchste, da jedoch keiner des anderen Sprache verstand — Keller und Ramberg, die gern die Dolmetscher machten, waren nur selten zugegen —, unterhielten sie sich ausschließlich durch gegenseitiges Zutrinken, was dem Franzosen in der Regel einen schweren Kopf eintrug. Der Mensch Courbet dagegen ist Keller sehr sympathisch. Amüsant und geistvoll, stellt er das gerade Gegenteil von Leibl



Abb. 28. Mimi v. Ramberg. 1880. (Zu Seite 30.)

vor, an dem auch Courbet vielleicht mehr noch als den Maler den guten Biertrinker geschätzt hat. Keller ist natürlich stolz, in dieser Ausstellung, in der außer den Bildern Courbets auch solche von Manet, Leibl, Doré, Andreas Achenbach, Feuerbach u. a. auffielen, ebenfalls vertreten zu sein. Er hatte das noch einmal gemalte Bild „Faun und Nymphe" (Abb. 2) ausgestellt, zu dessen Einsendung man ihn aufgefordert.

Nachdem Keller im Herbst 1869 mit Ramberg noch drei Wochen in Venedig verlebt, verließ er das gemeinsame Atelier, um nun ganz ungestört in dem seinigen in der Sophienstraße weiterzumalen. Das mit Ramberg verbrachte Jahr ist hier so ausführlich behandelt worden, weil es von entscheidendem Einfluß auf die



Abb. 29. Badende im Park einer römischen Villa. 1882. (Zu Seite 50.)

Entwicklung des jungen Künstlers gewesen. Er war sich über die Richtung seines Talents klar geworden und hatte jetzt vor allem seine Tatkraft zu zeigen. Keller malte nun zunächst fast ausschließlich Damen seiner Bekanntschaft, wie er überhaupt ziemlich wenig Berufsmodelle benutzt hat; denn er war sich von vornherein darüber klar, daß das Bild einer Dame niemals nach einem Modell gemalt werden könne, auch wenn man diesem die kostbarsten Toiletten anzieht. Es fehlt eben das undefinierbare Etwas, das das Wesen der Dame ausmacht. Keller bevorzugte für die Arbeiten dieser Art ein kleines Format; denn er liebte es, diese Porträts möglichst in einer Sitzung zu vollenden, um das Zufällige einer aparten Haltung, einer charakteristischen Bewegung in ganzer Unmittelbarkeit auf die Leinwand oder auf die Holztafel bringen zu können, und auch, um den prickelnden, farbigen Reiz eleganter Toiletten möglichst schnell zu fassen. Diese kleinen Porträts sind indessen nicht als Impressionen zu denken. Sie zeigen eine ganz intime und

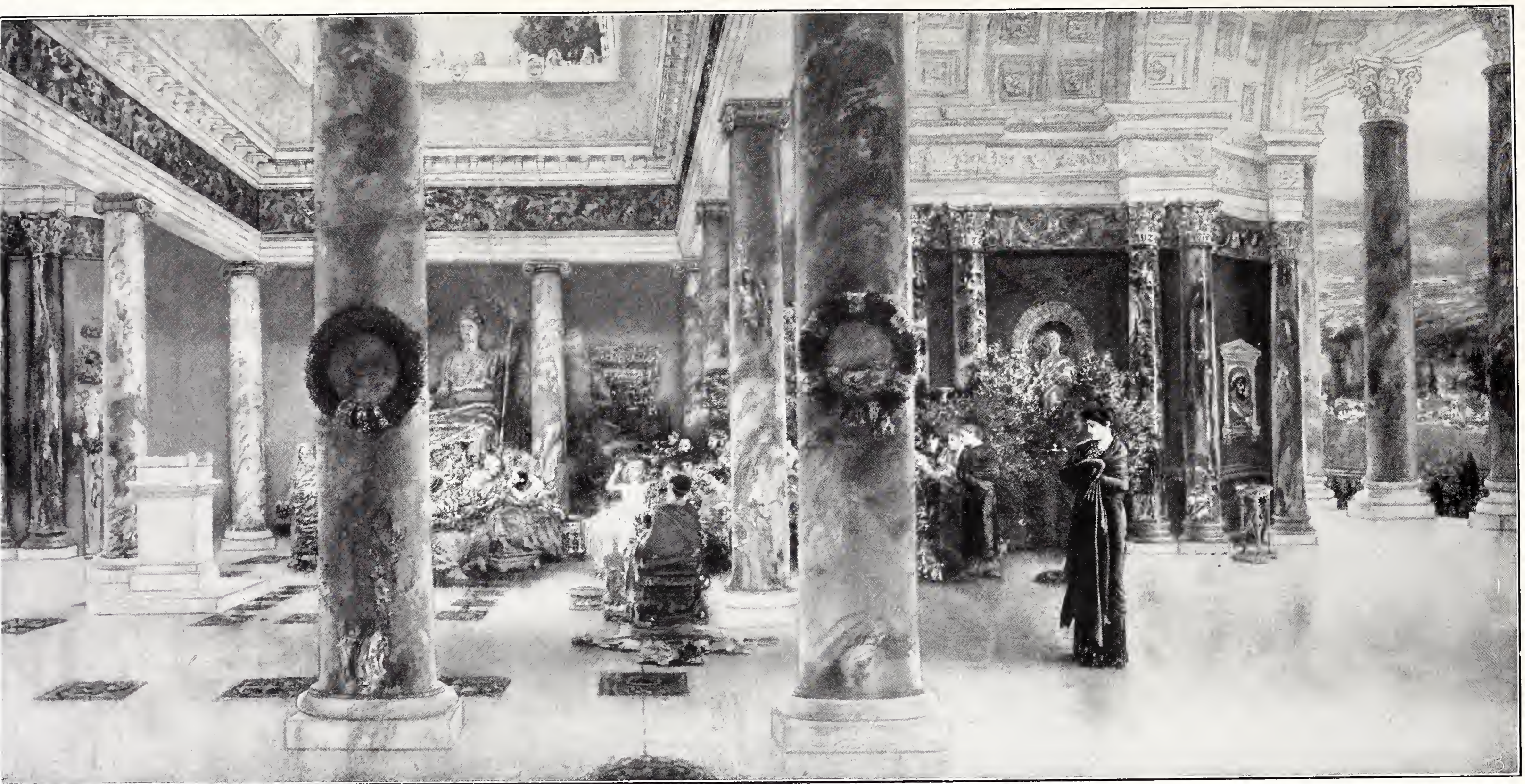


Abb. 30. Kaiserin Faustina im Junotempel zu Praeneste. 1882. Gemälde im Besitz der Frau Baronin v. Hewald in Berlin. (Zu Seite 48.)

delikate Ausführung, sind ganz bildmäßig behandelt. Doch fehlt es auch nicht an wichtigeren Schöpfungen. So hat Keller 1870 einen Freund, den Artillerie-Leutnant K. in dunkelblauer Uniform mit Schwarz, Rot und Gold vor einer in einem hellblauen Fauteuil sitzenden weißgekleideten Dame stehend gemalt. Als Hintergrund eine weiße abgetönte Tapete. In der Mitte des Bildes ein Durchblick in ein halbdunkles Zimmer, in dem eine zweite Dame am Klavier sichtbar wird. Dieses als Farbe vielleicht stärkste Bild des Künstlers ist der Vorläufer aller jener köstlichen modernen Gesellschafts-Stimmungsbilder, in denen Keller ganz einzig dasteht, in denen er als Erster die Romantik des Salons ausgeschöpft hat. Der damals gemalte „Saal aus dem Schlosse Schleißheim" (Abb. 3) ist ein Beweis für die gleichzeitige Neigung des Malers, in den Geist vergangener Zeiten sich zu vertiefen, um später auch einmal etwas frei Erfundenes hervorbringen zu können. Er führte diese Absicht in der Skizze zu dem „Festmahl des siebzehnten Jahrhunderts" (Abb. 4) aus, und wie bewußt er dabei seine Phantasie in Betrieb setzte, geht daraus hervor, daß er diese Skizze in einem gänzlich verfinsterten Atelier malte. In der entzückenden, einer farbigen Woge gleichenden „Parkszene" von 1871 (Abb. 5) spielen dann wohl Erinnerungen an Versailles eine Rolle. Mit der am meisten abgerundeten Schöpfung dieses Charakters „Zur Audienz" (Abb. 8) aus dem folgenden Jahre ist für Keller dieses ganze Genre erledigt. In diesem Bilde, das, wie das „Seebad Wyk" durch Vermächtnis des kunstfreundlichen Baron Liebing in die Galerie zu Reichenberg gelangt ist, während die Münchner Pinakothek die Skizze besitzt, hat der Künstler seine Vorstellung von der Grazie des Rokoko zum vollendeten Ausdruck gebracht. Die Idee der Darstellung: die Dubarry führt dem Könige ein junges Mädchen zu, bot ihm die Gelegenheit, dem Typus der Weltdame den eines jungen unerfahrenen Mädchens gegenüberzustellen. Das Bild ist jedoch noch durch die Art der Malerei merkwürdig. Es wurde in einer ganz neuen, nur Keller eigentümlichen, reizvollen Spachteltechnik ausgeführt, die



Abb. 31. Römerin am Wasser. 1882. (Zu Seite 50.)



Abb. 32. Herbst in Harlaching. 1882. (Zu Seite 50.)

der Künstler sich besonders für Bilder mit Architekturhintergründen zurechtgelegt hatte. Man findet sie bei den Gemälden „Saal im Schlosse Schleißheim“, „Saal in Versailles“, „Venedig“, „Römischer Tempel“. Auch die „Auferweckung“ und viele Skizzen dazu zeigen sie.

Die „Audienz“ war übrigens durch die Schönheit eines Saales im Schlosse Bruchsal inspiriert. Mit dem „Seebad Wyk“ (Abb. 7) machte Keller sich absolut frei von dem Einflusse der Münchner Kunstatmosphäre. Hier spricht eine selbständige, neue Auffassung. Auf einer Wiese mit dem Blick auf das Dorf Wyk und die See lagert eine Gesellschaft von etwa zwölf Personen, unter ihnen der Maler selbst, trotz des kleinen Formats alle ganz porträtmäßig behandelt. Das Bild ist völlig nach der Natur gemalt, sehr hell und luftig und bildet mit des Ungarn Sinyei „Déjeuner“ von 1873 einen Beweis dafür, daß vor dem Erscheinen der Franzosen bereits in Deutschland ganz vorzügliche Pleinairbilder gemalt worden sind, und daß schon der junge Keller zu den fortschrittlichsten Malern der Zeit gehörte. Doch noch mußte er sich mit der Richtung auseinandersetzen, der besonders Leibl durch seine große Begabung zu dem starken Ansehen unter den Malern verholfen hatte. Ein hübsches Modell wurde in eine Art holländische Tracht (Abb. 6) gesteckt und ihm der gefältelte weiße Kragen umgebunden, der damals ein immer wiederkehrendes Requisit auf den Porträts der jungen Münchner Maler bildete. Das Schwarz der Kleidung, über dem wie aus einem weißen Kelche das helle Gesicht leuchtet, die Weise, wie die Hände im Bilde sprechen und durchgebildet sind, der Ton des Teppichs, des Fächers, der dunkle Hintergrund — alles entspricht der damaligen Malmode. Nur eine gewisse Zierlichkeit und Reserviertheit der Haltung gehen auf Keller selbst zurück. Das Bild „Chopin“ (Abb. 10) wurde mit dem Blick auf Holbein gemalt, den Keller von früh an abgöttisch verehrte. Trotzdem fühlte der Künstler sich hier auf

seinem eigenen Terrain. Zum ersten Male bringt er das zum Ausdruck, was man die Stimmung des Salons oder den Charakter von Kellers Periode und ihrer Gesellschaft nennen möchte. Hier ist im Gegensatz zu Leibl, der sich immer nur an die äußere Erscheinung hält, das Leben selbst und der geistige Zustand gefaßt. Die junge Dame, deren Händen die Stickerei entglitten ist, träumt den süßen Liebesklagen Chopins nach, die ihre Freundin aus den Saiten zaubert. Erlebnisse und Empfindungen ziehen an ihrem inneren Auge vorüber. Das Bild erzählt etwas und ist dennoch kein erzählendes Bild in dem üblichen Sinne; denn es schildert einen Zustand, den Worte nicht zum Ausdruck bringen können und zeigt somit, daß die Malerei zu erzählen vermag, ohne literarisch zu sein. Die Verwandtschaft von Musik und Kolorismus wird durch die Stimmung bewiesen, die von den Farben des Bildes ausgeht. In dem weiß und schwarzen Kostüm der



Abb. 33. Am Schreibtisch. 1882. (Zu Seite 50.)

Stickerin und in dem schwarz und grün gestreiften der Dame am Piano, die vor dem schwarz-goldenen Paravent stehen, klingt die reizende Melancholie, die schmerzliche Schwärmerei der Chopinschen Musik wieder. Zu Beethoven würden diese Farben nicht passen. Das scheinbar so gründlich überlegte und sorgfältig durchgeführte Bild wurde ohne jede Vorstudie oder Aufzeichnung unmittelbar nach der Natur heruntergemalt und noch halbfertig für 14000 Mark verkauft. Gewiß ein Zeugnis für die schnelle und große Schätzung, deren der junge Maler in kunstverständigen Kreisen sich zu erfreuen hatte.

„Chopin“ war 1873 in dem neuen Atelier gemalt, das Keller in der Schwanthalerstraße 25 gemietet hatte. Dort begann er bald danach eines seiner besten und erfolgreichsten Bilder, die „Erinnerung“ (Abb. 18). Es hat etwa die gleiche Größe wie der „Chopin“ und stellt eine Dame im weißen Volantkleide dar, die in einer Kassette mit Briefen und Ballerinnerungen gekramt hat und nun mit offenbarem Interesse sich in den Inhalt eines Billetts vertieft. Nachdem das Bild im November 1875 im Münchner Kunstverein ausgestellt war und einmütigen



Abb. 34. Der japanische Schauspieler. 1882. Im Besitz des Herrn Passavant in Basel. (Zu Seite 50.)

Beifall geerntet, bewarben Reitlinger und Goupil in Paris und Wallis in London sich um den Vorzug, es ausstellen zu dürfen, doch schickte Keller es lieber in den Pariser Salon, wo es ebenfalls einen sehr starken Erfolg hatte. Leider ist nicht festzustellen, wo das damals verkaufte Bild sich jetzt befindet. Keller mußte die Freude, die ihm die Aufnahme seiner Schöpfungen bereitete, mit einem schweren Verlust bezahlen: seine Mutter, die ein paar Monate gekränkelt hatte, starb im Herbst 1873. Der Maler ging für Oktober und November nach Unteritalien, um über die erste schwere Zeit leichter fortzukommen. Danach stürzte er sich wieder mit frischem Mut auf die Arbeit. Es entstand jetzt die „Herodias", ein Werk mit entschieden humoristischer Tendenz. Eine junge Dame in elegantem schwarzem Samtkostüm, das mit grauem Pelz besetzt ist, trägt vor einem gelben Hintergrund auf einer Schüssel einen geräucherten, mit Lorbeerblättern geschmückten Schweinskopf lächelnd auf. Das Jahr 1874 ist wieder ungewöhnlich fruchtbar für den jungen Künstler, obgleich er den April und den größten Teil des Sommers und Herbstes auf Reisen in der Schweiz, in Norddeutschland und Italien verbringt. Das Objekt seiner Malerei ist wieder die Dame der großen Welt. Am Ostersonntag 1874 stellt er im Kunstverein sechs kleine Skizzen moderner Damen aus, Harmonien in Weiß und Rosa, in Grau und Grün, in Weiß und Rot, Schwarz und Grau und in kaltem Grün. Friedrich Pecht, damals der am meisten geschätzte Kritiker in München, schrieb darüber: „Keller brachte ein halbes Dutzend gemalter Studien von eleganten Dämchen, die so geistreich aufgefaßt und gemacht sind, daß wir unsererseits dieselben den ziemlich ledernen Modellfiguren des so berühmten Stevens weit vorziehen würden." Und in der Tat: diese Arbeiten sind so voll von prickelndem Leben, so pikant im Vortrag, daß sie mit keinen anderen Schöpfungen dieser Art verglichen werden können. Wie diese hübschen, nach der neuesten Mode gekleideten Damen stehen, sitzen, mit ihren Hündchen spielen, ihre Sortie de bal umnehmen oder vor sich hin träumen — das ist mit ebensoviel Gefühl für weibliche Anmut und ruhige Vornehmheit gegeben, wie mit Verständnis für den Reiz von distinguierten Toiletten, so daß diese Bildchen nicht nur entzückende malerische Kunstwerke, sondern auch wertvolle Kulturdokumente sind. Einen Begriff von diesen Schöpfungen gibt etwa das Bild der „Dame im blauen Fauteuil" (Abb. 13), deren feines blondes Profil, mit grauem Pelz besetzte dunkle Jacke und schwarz und graues Kostüm mit dem graublauen Sessel gegen einen tiefbraunen Hintergrund stehen, und die Porträtskizze der Frau M. L. (Abb. 17). Bis zu welchem Grade der Durchbildung Keller nach solchen immerhin recht sorgsam ausgeführten Skizzen ein Bild zu bringen vermochte, dafür zeugt das Bildnis des Fräulein Mimi Cramer aus dem Jahre 1874 (Abb. 12). Den Typ der Dame dieser Zeit hat wohl kein Künstler so gut getroffen, wie kein Künstler von damals ein so wundervoll duftiges Weiß auf seiner Palette gehabt hat. Ein Meisterstück aus dem gleichen Jahr und vielleicht eines von Kellers besten Bildern ist das Porträt von Fräulein Jeanette Bayer (Abb. 9): die Toilette Schwarz mit Weiß, der Schuhabsatz und die Korallenkette rot. Whistler hat dergleichen nicht besser gemacht. Aber Keller beschränkte sich nicht auf das Malen von Damen. Vor dem Bildnis des Fräulein Cramer ist ein prächtiges Porträt des in einen Sessel gelehnten Malers Horst Hacker, ferner ein Selbstbildnis entstanden, beide höchst charaktervolle Leistungen. In Amalfi und in der Villa Borghese in Rom malte er dann zur Abwechslung wieder Landschaften und Architekturen.

Das Jahr 1875 brachte Keller einen neuen heftigen Schmerz: am 5. Februar starb Ramberg, der ihm Vater und Freund, Lehrer und Schüler (Rambergs „Diner" in der Neuen Pinakothek läßt mehr als deutlich die Wirkung Kellers auf den älteren Maler erkennen) zugleich gewesen war. Auch nachdem Keller das Atelier Rambergs verlassen, sahen die beiden sich täglich. Gewöhnlich holte der jüngere Maler den älteren nachmittags aus dem Atelier ab, um mit ihm einen



Abb. 35. Kleine Pariserin. Gemälde. 1882. (Zu Seite 130.)



Abb. 36. Bildnis des Herrn v. Huhn von der Kölnischen Zeitung. 1883. (Zu Seite 52.)

längeren Spaziergang im Englischen Garten zu machen. Und oft trafen sie noch einmal am Abend im Café oder bei gemeinsamen Freunden zusammen. Wieder suchte Keller sich über die Erschütterung, die ihm dieser Verlust zugefügt, durch eine Reise nach Italien hinwegzubringen, die ziemlich lange währte und dadurch noch eine besondere Ausdehnung erfuhr, daß der Maler sich auf Capri eine Verletzung des Fußes zuzog, die ihn zu einem sechswöchigen Liegen nötigte. Da dieses auf einer offenen Veranda mit dem Blick auf die Insel und das Meer geschehen konnte und es ihm an angenehmer Gesellschaft nicht fehlte, ist dem Künstler von diesem Unglücksfall eigentlich eine angenehme Erinnerung geblieben. Die wichtigste malerische Leistung dieses Jahres ist ein Keller auf

unbegreifliche Weise abhanden gekommenes Bild: „Die heilige Elisabeth“. Die Heilige kniet im Waldesschatten betend vor einer mit silbernen Herzen behangenen Madonna (wie der Künstler solche gerade in Neapel gesehen hatte), die an einem Baumstamm angebracht ist und vor der das ewige Licht brennt. Rechts in der Dämmerung die Mauern einer Kapelle. Oben links beleuchten die letzten Sonnenstrahlen eine Burg. Das Werk war zugleich mit dem „Am Strande liegenden Akt“ (Abb. 21) und mit der „Andromeda“ (Abb. 15) ausgestellt, die Keller beide wie auch die Dame mit dem Fächer nach einem in München damals sehr bekannten Modell gemalt hatte, auf der Münchner Internationalen Kunstausstellung von 1876 ausgestellt. Alle drei Bilder weisen deutlich auf die Romantik in der Kunst Kellers hin. Bei der „Heiligen Elisabeth“ bedarf es gar keiner Erklärung.



Abb. 37. Eine Tasse Tee. Gemälde in der Münchner Pinakothek. 1884. (Zu Seite 52.)

Alle Requisiten des romantischen Bildes sind vorhanden. Aber es war dem Romantiker Keller auch nicht möglich, einen weiblichen Akt einfach als Akt dem Publikum anzubieten. Er suchte sein Dasein zu motivieren. So erfand er zu dem liegenden Akt das Meer und den abziehenden Sturm, so daß die Liegende als schönes Opfer eines Schiffbruchs erscheint. Für den stehenden weiblichen Akt griff er auf die Perseussage zurück und ließ das weiße Fleisch, umwallt von einem blutroten Gewande, vor einem azurnen Himmel leuchten. Hatte doch Böcklin, den er 1874 persönlich kennen gelernt, gezeigt, daß man ruhig auf die Bildstoffe der alten Meister zurückgreifen dürfe, wenn man nur die Fähigkeit besaß, sie neu zu gestalten. Und Kellers „Andromeda“ will keinen Augenblick verleugnen, wann sie entstanden ist. Sie und die Liegende am Strande repräsentieren das weibliche Ideal der Romantik nach 1870 und sind zugleich die besten Akte, die Keller je gemalt. Und romantisch ist auch der Akt mit der „Maske“ (Abb. 14). Moderner freilich mutet die Romantik des 1877 gemalten Bildes „Die letzten Stiche“ (Abb. 16)



Abb. 38. Pariser Mutter mit Kindern. 1882. (Zu Seite 52.)

an. Das kalte Zimmer eines in Verfall befindlichen Schlosses. Durchs Fenster schaut ein kalter Wintertag und sieht mitten im Zimmer ein blondes, in eine Pelzjacke gehülltes junges Mädchen sitzen, das fleißig an einem weißen Kleide näht. Im Hintergrunde ein Kamin, den eine Alte heizt. Romantischer Inhalt: das arme adlige Fräulein, das sich nach den Freuden des Lebens sehnt und unbemerkt von den Ihrigen an der Toilette arbeitet, mit deren Hilfe vielleicht der Ausweg aus der Familien-Misère zu finden ist. Das glänzend gemalte und stark durchgeführte Bild begegnete freilich beim Publikum nur geringem Verständnis. Keller hatte nach seiner diskreten Weise die Pointen nicht so stark unterstrichen, wie es für die Allgemeinheit nötig ist. Seit dem März dieses Jahres arbeitete der Künstler übrigens an der Gestaltung einer neuen Idee, die ihm plötzlich gekommen war, an der „Auferweckung einer Toten". Er macht viele Skizzen (Abb. 19), läßt sie aber wieder liegen, weil er fühlt, er müsse zu einem solchen Werke sich ganz besonders vorbereiten, und malt außer einem wieder absolut romantischen Bilde, dem „Toten Ritter", dessen Haupt ein nonnenhaft gekleidetes, junges Weib weinend umfaßt hält, von neuem Bildnisse. Eines der gelungensten, das der schönen, in München wohlbekannten Frau Linda Riedinger aus Augsburg, stellt er im Kunstverein aus und hat damit außerordentlichen Erfolg. Mitte Juli begibt er sich nach dem von ihm schon des öfteren aufgesuchten St. Moritz und von dort, um die Sommererholung fortzusetzen, nach Kitzbühel. In diesem idyllischen Ort macht er die Bekanntschaft Irene von Eichthals, einer Dame der Münchner Gesellschaft, und ist von ihrer Schönheit, ihrem Lächeln, ihrer Anmut und Laune so hingerissen, daß er die Empfindung hat, ohne dieses liebreizende Geschöpf nicht leben zu können. Die Eltern der Baronesse denken gar nicht daran, in die Verbindung ihrer Tochter mit einem Maler zu willigen. Doch die beiden lieben sich, und wann hätte Liebe Schwierigkeiten gescheut? Um einen Zwang auf die Familie auszuüben, setzt Keller — ganz romantisch — eine Entführung der Angebeteten aus dem Münchner Hause ihrer Verwandten in Szene und erreicht dadurch deren Einwilligung zur Heirat. Nachdem er im Sommer in London und am Rhein sich aufgehalten, findet am 28. September 1878 die Trauung der Liebenden in der Neuen Protestantischen Kirche in München statt. Das junge Ehepaar begibt sich gleich darauf nach Paris, wo Kellers „Erinnerung" in der deutschen Eliteausstellung der großen Weltausstellung den Beifall der Kenner erntet.

In Irene von Eichthal hatte der Maler seine Muse gefunden. Sie war für ihn, was Helene Fourment für Rubens, Saskia und Hendrikje für Rembrandt, Nanna für Feuerbach gewesen waren, und eigentlich mehr: denn diese bestrickende, junge Frau begeisterte ihn nicht nur zu seinen besten Bildern — sie besaß auch selbst einen hochentwickelten künstlerischen Sinn und Urteil und Geschmack. Mit großem Takt unterstützte sie ihn bei seinen Arbeiten. Von allen, die kritisch sich mit Keller beschäftigt, hatte sie das feinste Verständnis für seine Kunst, und gerade darum betrachtete sie seine Leistungen mit der unnachsichtigsten Strenge. Ihre Ansicht war ihm wichtiger als die aller Kollegen. Schön, distinguiert, geistvoll und elegant, stellte sie für ihn das Ideal einer Dame der großen Welt dar und war ihm zwei Jahrzehnte lang ein immer williges Modell. Die Damen, die er früher gemalt, waren auch schön gewesen, elegant und vornehm; doch erst an den Bildern seiner Gattin erwarb er sich die Fähigkeit, in den tiefen Grund der Frauenseele zu schauen, die tausend Nuancen wahrzunehmen, in denen sie je nach Temperament, Laune und Stimmung schillert, konnte er den wechselnden Ausdruck fassen, der einen so großen Reiz des Frauenantlitzes ausmacht, den Zauber des Blickes, das Hinreißende, Betörende eines lächelnden Mundes einfangen. Irene von Keller hat redlich dazu geholfen, daß ihr Gatte der beste Frauenmaler seiner Zeit geworden ist. Während die meisten anderen Frauenmaler, unfähig, mit den seelischen Zuständen der Frau sich zu beschäftigen, nur die gröbsten Äußerlichkeiten ihrer Erscheinung geben, oder ein allgemein gefälliges Wesen an Stelle des



Abb. 39. Deutsche Frau. Gemälde vom Jahre 1884. (Zu Seite 53.)



Abb. 40. Altdeutsche Frau. 1884. Im Besitz des Herrn Schütte in Bremen. (Zu Seite 53.)

Charakters herausarbeiten oder aber die Gelegenheit benutzen, in jedem Frauenbildnis ihre Meinung über das ganze Geschlecht zu sagen, ist Keller aufs eifrigste bemüht, die wahre Individualität der Frau in seinen Porträts anschaulich zu machen. Er sieht sie niemals mit den Augen eines Gegners, sondern immer mit denen des Liebhabers. Nichts ist ihm an der Frau, die er malt, gleichgültig, am wenigsten ihre seelischen Zustände. Er stellt nicht nur ihr Leibliches dar, sondern auch ihre Psyche, nicht nur ihre Toiletten, sondern auch den eigenen Charme, mit dem sie sie trägt. Nicht das Typische reizt ihn, sondern das Besondere. Mit unfehlbarer Sicherheit weiß er festzustellen, worin der individuelle Reiz jeder Frau besteht, und er bringt ihn zum Ausdruck, selbst auf die Gefahr hin, daß

ihm die Aufgabe blüht, Nerven zu malen. Die Frau ist ihm eine Wissenschaft geworden, deren Elemente zu beherrschen sein größter Ehrgeiz ist. Aus diesem Grunde aber malt Keller die Frau, wie sie gemalt werden muß, wenigstens in dem Jahrhundert gemalt werden sollte, das tiefere Einsichten in die menschliche Psyche genommen hat als je ein anderes zuvor. Es gibt ein entzückendes, kleines, 1878 entstandenes Bild von ihm, das den „Porträtmaler" (Abb. 22) bei der Arbeit zeigt. Die Berliner Nationalgalerie besitzt es. Man darf die Darstellung vielleicht als leise humoristisch gefärbt ansprechen; aber sie bietet keinen üblen Hinweis auf die Mühe, die es den Maler einer hübschen Frau kostet, sie in ungesucht eleganter Haltung so zu malen, daß ihre besonderen Vorzüge — in diesem Falle eine schöne Hand — zur Geltung gelangen. Köstlich, wie Keller die Koketterie



Abb. 41. Abend im Garten der Villa Wolkonsky in Rom. 1885.
Im Besitz des Herrn v. Kühlmann in London. (Zu Seite 54.)

der Dame gegen den ganz von dem Arrangement ihrer Hand in Anspruch genommenen Maler spielen läßt und aus einer Episode eine kleine Geschichte macht! Und noch geistreicher ist diese prickelnde, funkelnde Malerei. Sie gibt der des spanischen Farbenfeuerwerkers Mariano Fortuny wirklich nichts nach.

Das Glück der jungen Ehe verdrängte bei Keller fast ein Jahr lang alle Gedanken an die Kunst. Die Zeit vergeht mit Reisen und gesellschaftlichen Unterhaltungen, an denen die junge Frau genau soviel Vergnügen findet wie ihr Gatte. Das erste Werk, zu dem dieser sich wieder aufrafft, ist ein Porträt seiner geliebten Irene (Abb. 23) in schwarzer Seidenrobe mit Silberdekor auf einem altertümlichen Sessel mit hoher Lehne sitzend, die zierlichen Füße auf einem graublauen japanischen Kissen, ihr Hündchen neben sich, gegen einen grünen Hintergrund. Bald folgt das Bildnis einer guten Freundin seiner Gattin, der Baronin Mimi von Ramberg, der späteren Frau von Ruemann, in Balltoilette mit einem schwarzen Straußfederfächer (Abb. 24), dem er ein Jahr später eine noch glänzen-



Abb. 42. Bildnis von Frau v. Keller. (In blauem Kleid und rotem Gürtel.) 1884. (Zu Seite 53.)

dere zweite Fassung gibt (Abb. 28). Keller, jetzt sehr angeregt, versucht sich an allen möglichen Problemen. Er malt das Innere des Münchner Residenztheaters (Abb. 26) während eines Zwischenaktes, hingerissen von dem phantastischen Eindruck, den die wundervolle Rokokoausstattung beim Schein der Lichter macht, und schafft damit eine Impression von bezaubernder Feinheit. Ein paar schöne weibliche Akte gaben ihm Gelegenheit, ein entzückendes Idyll zu malen: den „Musikunterricht" (Abb. 25), den ein bärtiger Flußgott zwei jungen Dryaden erteilt. Eine Poesie, ein Duft des Lichtes sind über diese nächtliche Szene gebreitet, die unwillkürlich an Correggio oder Prudhon gemahnen. Mit der „Horcherin" von 1880 gibt er wohl ein Erlebnis preis. Ein in seinem Salon mit Abstauben beschäftigtes Stubenmädchen lauscht hinter der Portière dem Gespräch, das er in dem dahinter gelegenen Zimmer mit seiner jungen Frau am Frühstückstisch führt. Keller hat diese Episode in einer zweiten späteren Fassung zu einem kleinen Roman ausgestaltet, indem er aus dem horchenden Kammerkätzchen eine Dame gemacht, die ihren Gatten oder Geliebten bei einem Tête-à-Tête mit einer anderen belauscht.

Das Jahr 1881 bringt eines der merkwürdigsten Werke des Künstlers. Es mag aus zwei Anregungen entstanden sein. Einmal aus den starken Eindrücken, die er bei seinen häufigen Reisen in Italien von der Kultur der Cäsarenzeit empfangen, und dann vielleicht aus dem Wunsche, der Welt zu zeigen, wie trocken und nüchtern der in Deutschland damals besonders lebhaft angeschwärmte holländisch-englische Maler Laurence Alma-Tadema antikes Leben in seinen Bildern zur Darstellung gebracht hat. Den archäologisch blassen Schilderungen dieses malenden Gelehrten setzte er den Rausch von Farben und Glanz entgegen, der seine Phantasie beim Studium der römischen Thermen überflutet hatte. In seiner Erinnerung war eine Erzählung des Aurelius Victor, des römischen Historiographen, haften geblieben, wohl wegen ihres psychopathischen Hintergrundes. Die verbuhlte Kaiserin Faustina hatte ihre Liebe einem jungen kräftigen Gladiator geschenkt. Der Cäsar, dem man dieses neue Abenteuer seiner liebesdurstigen Gattin hinterbracht und dem kein anderer Ausweg einfiel, einen öffentlichen Skandal zu verhüten, ließ den Gladiator aus Rom fortschaffen. Faustina, die den Geliebten nicht wiederfinden kann, verzehrt sich in Sehnsucht und wird von Tag zu Tag bleicher. Da sie sich dem Kaiser gegenüber für krank ausgibt, nötigt sie dieser, das Orakel im Tempel der Juno Lucina in Praeneste um ein Mittel zu befragen, durch das ihr Leiden, ihre Krankheit geheilt werden könnte. In aller Schnelligkeit verständigt er die Priester des Orakels, und als Faustina im Tempel erscheint, wird ihr die Auskunft, daß sie nur mit dem Blute des am meisten von ihr geliebten Wesens sich zu waschen brauche, um zu genesen. Den Besuch der „Kaiserin Faustina im Tempel zu Praeneste" (Abb. 30) hat nun Keller zum Gegenstande seines Bildes gewählt. Man blickt in das Innere des Junotempels. Gelbe und grüne Marmorsäulen mit bronzenen, vergoldeten Kapitellen tragen sein Dach. Goldene Büsten in den Nischen der grünen und roten Wände. Rechts wird zwischen den Säulen der Tempelfront eine Flußlandschaft mit einem Städtchen sichtbar, links im eigentlichen Sanctuarium erhebt sich vor leuchtend rotem Hintergrund die goldenschimmernde riesige Statue der thronenden Göttermutter, umgeben von Priestern, die, sitzend, lebhaft miteinander reden. Rechts von der Göttin vor dem von Rauchwolken umwallten Altar sitzt mit erhobenen Händen und verzücktem Blick das weißgekleidete weibliche Orakel. Um dieses schon versammelt das Gefolge der Kaiserin in farbenschillernden Gewändern. Faustina selbst, eng in einen saphirblauen Mantel gehüllt, hat soeben den Vorraum durchschritten und zögert einen Augenblick, in das Heiligtum zu treten. Mit gramvollen Augen blickt sie zum Bilde der Göttin hinüber und scheint schon vor dem zu schaudern, was ihr verkündigt werden soll. Dieses Bild, das sich im Besitze der Baronin Hewald in Berlin befindet und dessen Skizze der Münchner Pinakothek gehört, ist ein

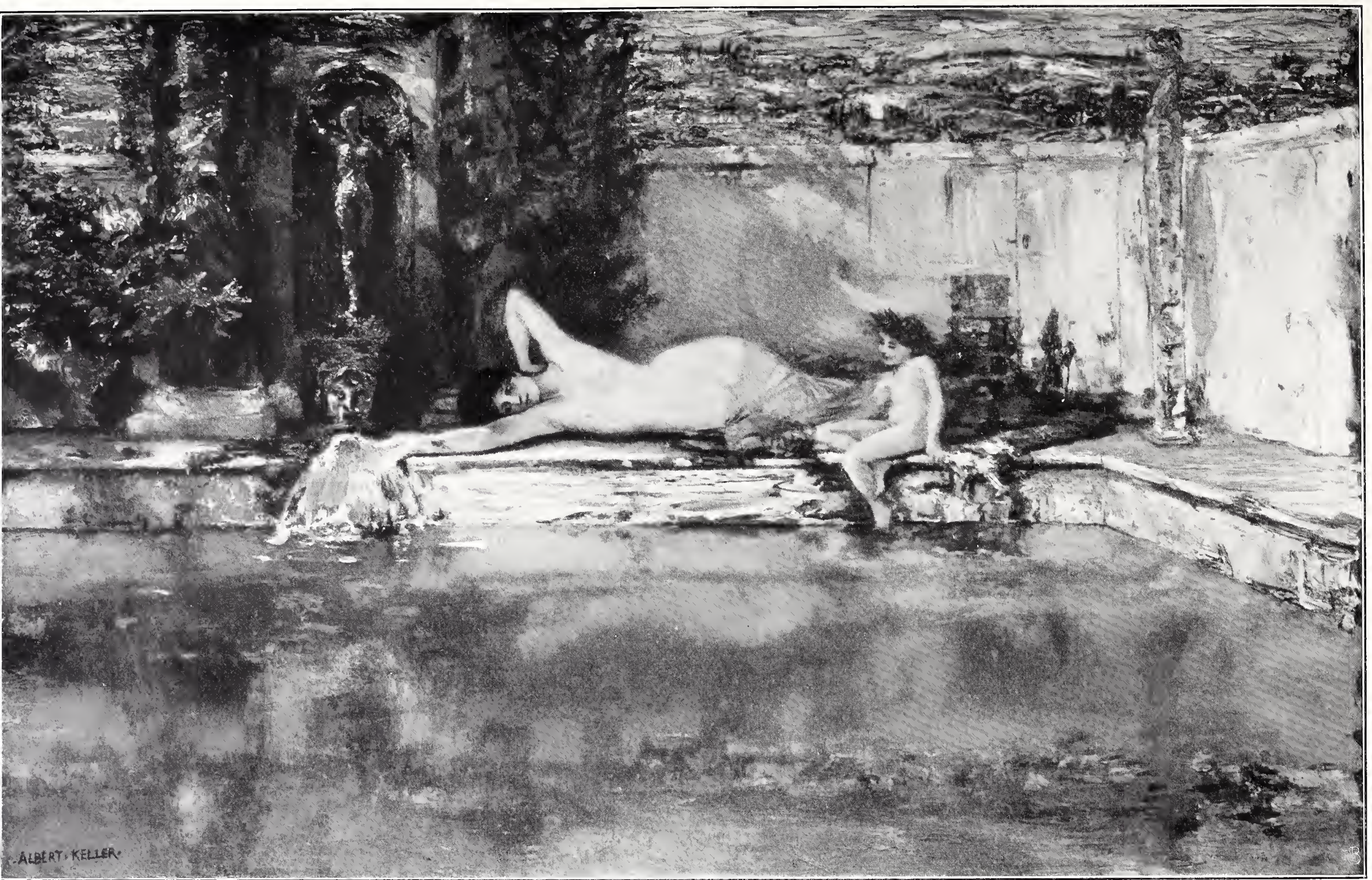


Abb. 43. Römisches Idyll. 1884. (Zu Seite 50.)

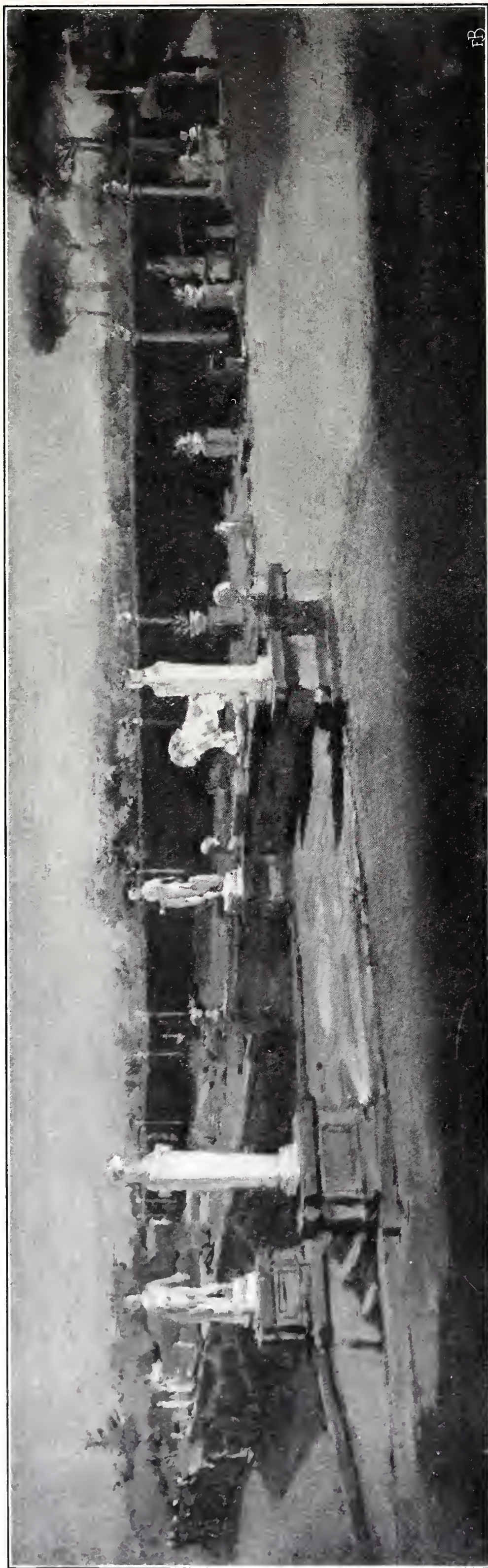


Abb. 44. Terrasse der Villa Albani. 1885. Gemälde im Besitz der Nationalgalerie zu Berlin. (Zu Seite 54.)

echter Keller, prachtvoll in dem Zusammenklang der reichen Farben und von einer malerischen Delikatesse der Durchführung, die sich aufs vorteilhafteste von der spitzen Detailmalerei Alma Tademas unterscheidet. Was tut's, daß die Architektur auf der rechten Seite mehr schön als richtig ist! Hier empfängt man einen Eindruck von dem Prachtbedürfnis der antiken Welt, der sicherlich besser zu ihren erhaltenen Resten paßt, als das meiste, was man sonst davon in Bildern zu sehen bekommt. Und was für ein berückendes Stück Malerei ist die Gruppe der Priester! Das funkelt und leuchtet wie ein Strauß lichter Blumen. Ausgezeichnet auch die Gruppe der vier stehenden und schwatzenden Frauen hinter der ernsten und feinen Gestalt der bleichen, dunkelhaarigen Kaiserin.

Das Werk wurde 1882 vollendet. Nebenbei gewissermaßen entstand die „Römische Villa“ mit dem Marmorbassin im Vordergrunde, in dessen Wasser zwei Frauen badend scherzen (Abb. 29). Das Motiv der im Hintergrunde auf der Marmoreinfassung des Bassins ruhenden Frau mit einem Kinde hat Keller dann 1884 für eines seiner schönsten Bilder „Römisches Idyll“ (Abb. 43) verwendet. Auch die „Römerin am Wasser“ (Abb. 31) gehört noch in den Kreis dieses Werkes.

Nach der Abschweifung in die Antike, die eigentlich eine Vorbereitung für sein Hauptwerk war, stürzt Keller sich wieder mit dem größten Behagen in den Strom des modernen Lebens. Er malt das ausgezeichnete Bild der „Dame am Schreibtisch“ (Abb. 33), dann seine Frau, wie sie in Gesellschaft der Frau von Ruemann eine Puppe, den „japanischen Schauspieler“ (Abb. 34), betrachtet. Auch die leuchtende Landschaft, der „Herbst in Harlaching“ (Abb. 32), entstand damals. Den Winter 1882/83 verbrachte der Maler mit seiner Gattin wieder in Paris, wo er viele Porträts malte —

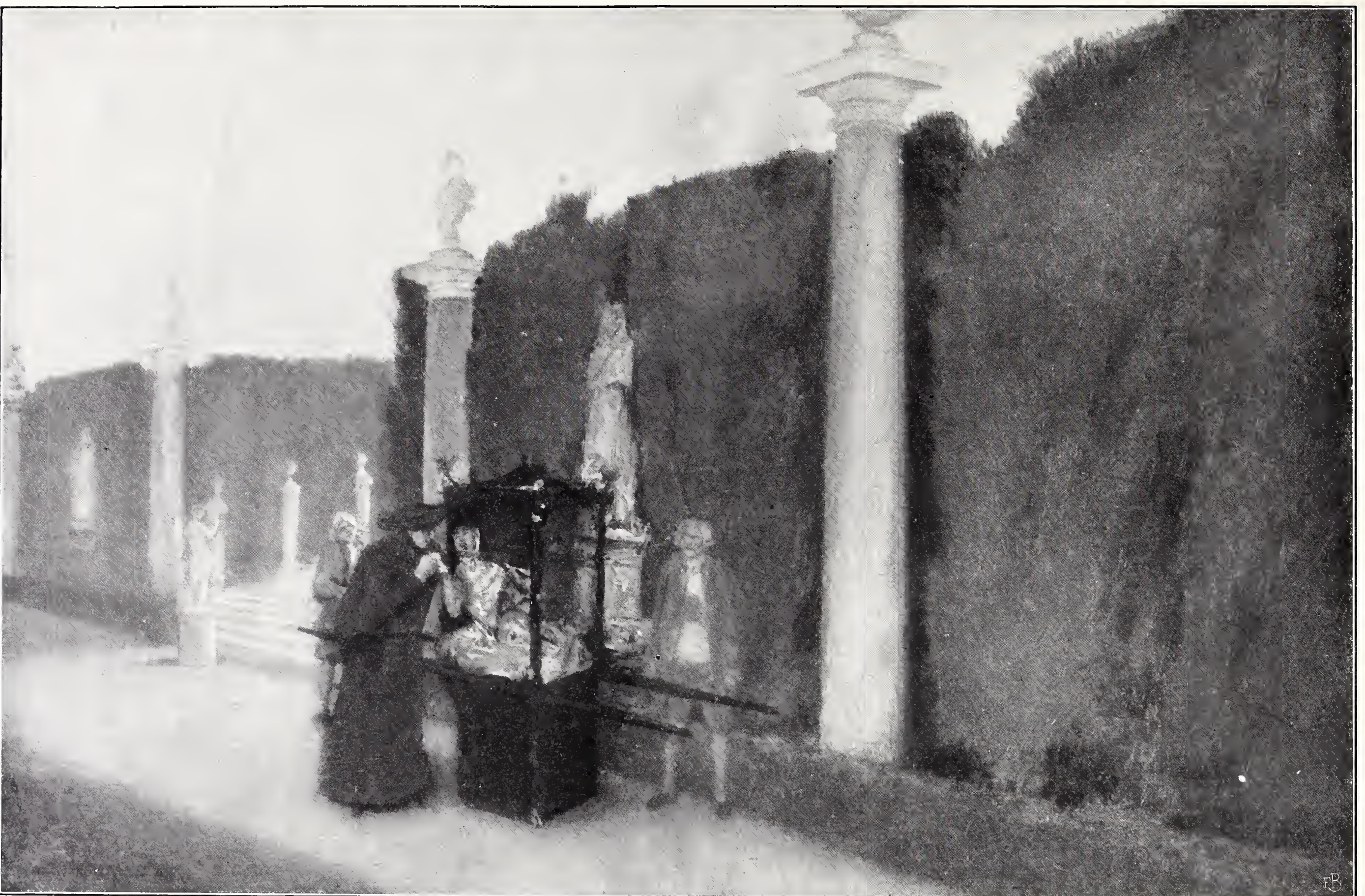


Abb. 45. Kardinal mit Dame und Porte-Chaise. Rom. 1885. Im Besitz der Gräfin Alberti d'Enno. (Zu Seite 54.)



Abb. 46. Studie zur „Auferweckung". 1885.
Im Besitz der Sezessions-Galerie in München. (Zu Seite 56.)

darunter die „Pariser Mutter mit Kindern" (Abb. 38) und die „kleine Pariserin" (Abb. 35) — und ein Bild „Das Mahl der Löwen". In das Jahr 1883 gehört auch noch das kleine Bildnis des Herrn von Huhn, des Vertreters der Kölnischen Zeitung (Abb. 36). Wieder daheim, beschäftigen den Künstler jetzt vor allen Dingen die Vorarbeiten für die Ausführung der längst geplanten „Auferweckung". Zwar gestattet er sich noch ein paar Abschweifungen, wie das reizend intime Bild „Eine Tasse Tee", im Salon seiner Frau gemalt, diese gegen das Fenster sitzend und mit einer Freundin plaudernd (Abb. 37), und das in Drittellebensgröße



Abb. 47. Andacht. Studie zur „Auferweckung". 1885. (Zu Seite 56.)

gemalte Porträt seiner stehenden Gattin in blauer Toilette mit rotem Gürtel (Abb. 42), ferner zwei Brustbildchen einer „Altdeutschen Frau" (Abb. 39 u. 40) in Holbeinartiger Malweise, mit denen er wohl beweisen wollte, daß er die Konkurrenz mit Leibl nicht zu scheuen habe, dessen Kirchenbild damals in Münchner Malerkreisen ungeheures Aufsehen erregte. Zu diesen Köpfen saß ihm übrigens die

Dame des Bildes „Am Schreibtisch“ (Abb. 33). — Sein Hauptinteresse richtet sich indessen auf das große Werk. Unverdrossen malt er jetzt Skizzen und Studien, ist sich indessen über die Komposition noch nicht ganz klar.

Hatte Keller bei seiner ersten Idee zur „Auferweckung“ im Jahre 1877 (Abb. 19) eine stark bewegte Szene in der Art des Tintoretto vorgeschwebt und in lebhafter Farbigkeit, so war er doch im Laufe der Jahre mehr und mehr von dem Gedanken abgekommen, mit seiner Darstellung sich an die Überlieferungen zu halten. Weder der Heiland noch das Mägdlein durften konventionelle Erscheinungen werden, und auch der Chor der Zuschauer durfte nicht die altbekannten Gebärden der Trauer und des Erstaunens über das Wunder zeigen. So sehr es ihn reizte, das Wunderbare des Vorgangs durch die Macht der Farbe zum Ausdruck zu bringen, so machte er sich doch keine Illusionen darüber, daß der Phantasie des Betrachters möglichst wenig zugemutet werden dürfe. Im Atelier Munkacsys, das er, mit dem Maler befreundet und von ihm in dem Grade geschätzt, daß er

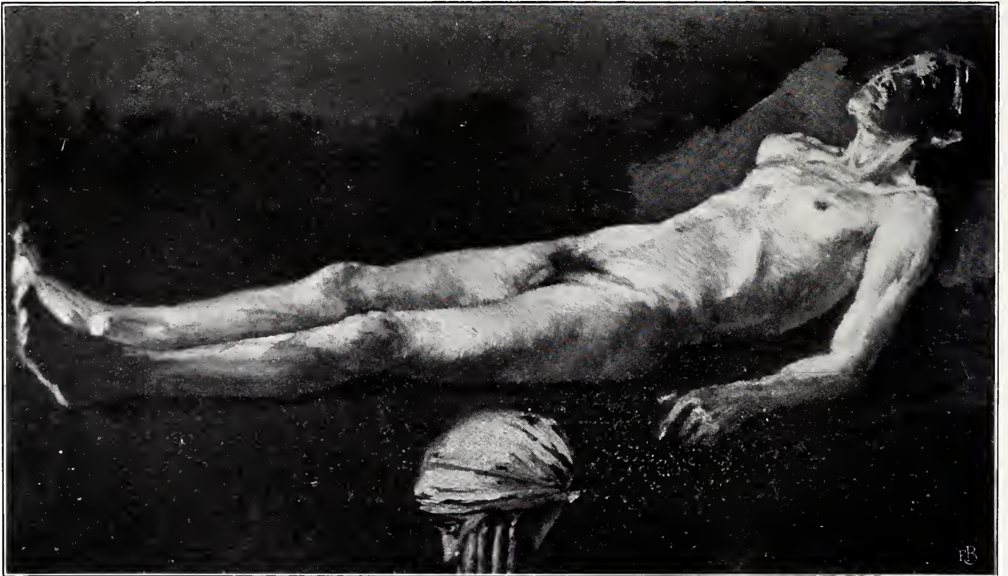


 Abb. 48. Liegender männlicher Akt. Studie. 1885. (Zu Seite 56.) 

von ihm gebeten wurde, neben ihm zu malen, oft besucht, hatte er dessen Vorarbeiten für die bekannten Christusbilder gesehen und beobachtet, wie stark dieser bedeutende Künstler mit der Wirkung des historisch richtigen äußeren Apparates rechnete. Daher entschloß er sich, vor endgültiger Festlegung der kompositionellen Idee noch einmal gründliche Studien für das Beiwerk zu machen, für das Historische sozusagen. Im Frühjahr 1885 ging er mit seiner Gattin, die ihm inzwischen einen Sohn geschenkt, nach Rom. Sie besuchten dort Lenbach, fuhren dann aber zunächst einmal mit Alexander Günther und den befreundeten Ehepaaren Carl von Piloty und Fritz von Schauß nach Unteritalien. Nach Rom zurückgekehrt, malte Keller sehr eifrig Landschafts- und Skulpturstudien in den Villen Wolkonsky (Abb. 41) und Albani (Abb. 44) und im Lateran-Museum Sarkophage, Cysten und dergleichen. Ganz nebenbei auch noch das kleine Phantasiestück der einem Kardinal in der Villa Albani in ihrer Porte-Chaise begegnenden Dame (Abb. 45), das in seinem delikaten graugrünen Ton etwas Traumhaftes hat. So ausgerüstet mit dem Material für den Schauplatz der Handlung und die Ausstattung eines vornehmen antiken Hauses, begab er sich wieder nach München, um Studien für die mitwirkenden Persönlichkeiten zu machen. Keller steht nicht auf dem Stand-

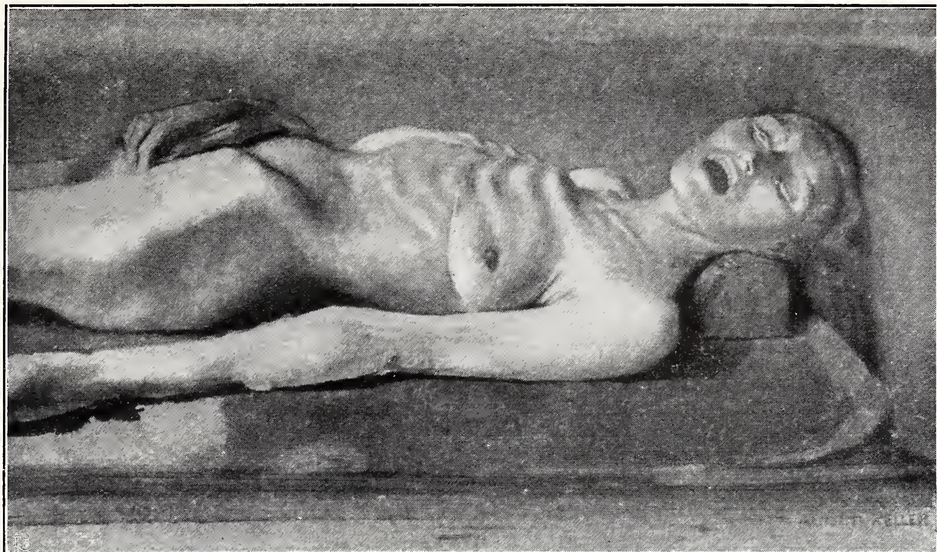


Abb. 49. Studie einer weiblichen Leiche. 1885. (Zu Seite 56.)

punkt gewisser moderner Maler, die ihre Studien roh hinschmieren, sie gewissermaßen nur als flüchtige Notizen vor der Natur betrachten. Im Gegenteil: er ist der Ansicht, daß eine Studie eine genaue, aufs sorgfältigste hergestellte Wiedergabe der Natur sein müsse; denn der Maler kann nicht immer im voraus beurteilen, was er davon für sein Bild notwendig braucht. Daher übertreffen Kellers Studien an Ausführlichkeit, an sauberer Durchführung das meiste, was andere moderne Maler als Bilder in die Welt setzen, und sind doch in dem Grade



Abb. 50. Studie einer weiblichen Leiche. 1885. (Zu Seite 56.)

frei und groß behandelt, daß sie absolut künstlerisch wirken. Wie bildmäßig wirken gleich die beiden Frauenköpfe aus der „Auferweckung“ (Abb. 46), von denen der eine als „Andacht“ (Abb. 47) bezeichnet ist! Für die Tochter Jairi wurden eingehende Studien an Leichen gemacht (Abb. 48 bis 50). Die Liebenswürdigkeit des verstorbenen Professors Dr. Rüdinger hatte Keller die Anatomie während der akademischen Ferien geöffnet, so daß er ungestört dort malen konnte. Vor den Leichen auf natürliche Weise gestorbener Mädchen und Frauen machte er die Bemerkung, daß bei intensiver Betrachtung ihre Gesichter einen so rührend schmerzlichen, durch das Leiden veredelten und fast sympathischen Ausdruck annehmen, der sogar ein weltüberlegenes Glück durchschimmern läßt, daß er manchmal nur mit dem wunderbaren Ausdruck eines bis zur Ekstase liebenden Weibes zu vergleichen ist.

Mit den Studien vor der Natur war freilich nur ein Teil der sich dem Maler bietenden Schwierigkeiten gelöst. Welchen Moment des Vorgangs sollte



 Abb. 51. „Das Schweigen.“ Studie zur „Auferweckung“. 1885. (Zu Seite 134.) 

er für das Bild wählen? In welcher Aktion sollte er den Heiland, in welchem Zustande die Tote zeigen? Hundert Ideen stellten sich ein und wurden verworfen. Daß er alle Kraft auf den psychischen Ausdruck legen müsse, war ihm klar. Es durfte kein Mißverhältnis zwischen dem realistischen Beiwerk und dem Verhalten der Menschen bestehen. Anfänglich dachte er daran, Christus als die allein handelnde Person im Bilde erscheinen zu lassen, wie er vor den Schragen mit der Leiche des Mädchens tritt, von dem er die Angehörigen und das Volk zurückweist. „Schweigen“ (Abb. 51) legt sich über die ängstlich harrende Menge, Christus schaut der Toten ins bleiche Antlitz und erhebt beschwörend, wie die Magier tun, die Hände. Ein anderes Mal isoliert er den Heiland nicht, sondern stellt ihn mit winkenden Händen seitwärts hinter die Bahre, neben der Vater und Mutter knien und sehen, wie das Kind die Augen aufschlägt, während das im Gemache weilende Volk halb neugierig, halb entsetzt, das Wunder beobachtet (Abb. 54). Oder aber die Eltern stehen, wie auf einer der interessantesten der der Münchner Sezessions-Galerie gehörenden Farbenstudien, am Fußende des Lagers,



Abb. 52. „Auferweckung.“ 1885/87. (Zu Seite 120.)

auf dem die Tote nackt mit verwelktem Körper als ganz unschöne Leiche liegt (Abb. 55). Eine Alte hockt an den Stufen des Lagers. Christus, einem Hypnotiseur gleichend, steht seitwärts hinter der Toten, die unter der Wirkung seiner beschwörenden Geste ächzend den Kopf hebt. Wenig Volk schaut dem Ereignis zu. In dieser Weise hat Keller unzählige Skizzen und Farbenstudien, die im wesentlichen schon sehr feine und vor allem koloristisch sehr interessante Bilder sind, gemalt. Für das Bild entschloß er sich jedoch ganz anders.

Es schien Keller überflüssig, die Erscheinung des Heilands mit Zügen auszustatten, die Unwillen bei Gläubigen erregen konnten, er hielt es ferner unter seiner Würde, durch grobe Realistik, wie Wiedergabe einer deformierten Leiche, zu wirken. Der Romantiker in ihm sperrte sich gegen das Unschöne. Er erinnerte



Abb. 53. Dame in Rot vor schwarzem Schrank. 1886. (Zu Seite 68.)

sich der biblischen Schilderung des Wunders und der Worte im Lukas-Evangelium: „Er aber nahm sie bei der Hand und rief und sprach: Kind, stehe auf." Nichts jedoch schien ihm jetzt so schwer, als das Verhalten einer ins Leben Zurückgerufenen zum Ausdruck zu bringen. Alle Versuche, die er mit seinem Modell anstellte, führten zu keinem befriedigenden Ergebnis. Da ward ihm Hilfe von seiner Frau. Sie machte ihm klar, daß, wenn jemand aus einem tiefen Schlafe oder einer Ohnmacht erwacht, er zuerst nicht wüßte, wo er sich befände. Er würde also zunächst seine Gedanken zu sammeln suchen, sich besinnen. Und wie säße man gewöhnlich da, wenn man sich auf etwas besänne? Man bringe die Hand an den Kopf, suche diesen zu stützen. Und sie machte ihm vor, wie ein graziöses weibliches Wesen ganz unwillkürlich die Hand an die Wange legt, um sich aus einer Verwirrung ihres Denkens wieder in die Wirklichkeit hineinzufinden. Nun ging es an die Ausführung des großen Bildes. Nach einjähriger, durch längeren Aufent-



Abb. 54. Skizze zur „Auferweckung". 1885. Im Besitz der Sezessions-Galerie in München. (Zu Seite 56.)

halt in Rom und eine schwere Krankheit unterbrochener Arbeit war es 1886 vollendet und wurde zuerst zu einem gemeinnützigen Zweck im Atelier des Künstlers gezeigt.

Die „Auferweckung einer Toten“ (Abb. 58), die jetzt zu den Glanzstücken der Münchner Pinakothek gehört und in der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts als eine ganz einzige Leistung erscheint, denn die Kunst keines anderen Kulturlandes hat aus dieser Zeit auch nur Ähnliches an Größe der Auffassung und Schönheit der Malerei aufzuweisen, läßt als ein echtes Kunstwerk nicht die Mühen und Sorgen ahnen, die sie ihrem Schöpfer gekostet. Wie einheitlich ist das Bild in allem, in der Komposition, im farbigen wie im geistigen Ausdruck! Wie unvordringlich ist der Sinn des Bildes in den beiden Hauptgestalten (Abb. 59) herausgehoben! Nicht nur farbig, sondern vor allem durch das Psychische. Man sieht förmlich die verschiedenartigsten Empfindungen über das Gesicht des jungen wieder ins Leben zurückgerufenen Mädchens huschen. Wo war sie und wo ist sie jetzt? Was ist mit ihr vorgegangen? Hat sie geschlafen, geträumt? Warum starren die Menschen in halbem Grauen sie so an? Was haben die Tränen in einigen Augen, was hat das Rauchwerk im Gemach, was dieses seltsame Lager, der Blumenschmuck zu bedeuten? Ihre Seele weilt noch in dem dunklen Lande. Sie ist noch gar nicht bei sich selbst angelangt, sieht noch nicht die Leinentücher, in die man ihren Körper gewickelt, fühlt noch nicht, wie diese gleichsam von selbst von ihrem Leibe herabfallen und ihn fremden Blicken preisgeben, hat keine Ahnung davon, daß ein fremder Mann neben ihr steht, sie beim Aufrichten stützt und ihre Hand in der seinen hält. Wundervoll auch dieser Christus! Wie beherrscht seine Erscheinung das ganze Bild, ohne daß er irgendeine große sprechende Bewegung ausführte! Eine seltsame Mischung von Kraft und Güte erfüllt die Gestalt. Man meint wahrzunehmen, wie der Strom des Lebens von seiner Hand in den Körper des Mädchens rinnt, wie seine Seele die ihrige hält, stützt und wieder in die Wirklichkeit zurückführt. Und nicht weniger überzeugend hat Keller die verschiedenartigen Empfindungen anschaulich gemacht, die die Zuschauer des Mirakels bewegen. Mit voller Überlegung hat der Maler darauf verzichtet, die Eltern des Mädchens kenntlich zu machen. Vielleicht hat man sie in dem Alten mit der Amphora im Arm und dem jungen, erschreckt sich an ihn schmiegenden Weibe zu sehen, in deren Mienen Furcht, Entsetzen und Zweifel miteinander kämpfen; aber es ist nicht wahrscheinlich. Man würde in den Gesichtern dieser Eltern auch Freude lesen, eine Freude, die darzustellen kein Mensch fähig wäre. Darum wohl hat Keller die Eltern nicht im Bilde erscheinen lassen. Herrlich ist der farbige Gesamteindruck des Werkes, und doch behält man von diesem leuchtenden Reichtum eigentlich nur zwei Farben im Gedächtnis: das unbeschreiblich schöne Weiß der Hüllen und Leinentücher, die zu dem erwachenden Mädchen gehören, und das ganz eigentümliche scharlachne Rot im Gewande des Heilands. Wie das Weiß dann im Gelb des Marmors und in grauen Tönen ausklingt, das Rot mit Grün und Blau in Kontrast gebracht ist — das zeugt von einem unglaublich feinen, jeder Steigerung fähigen Farbensinn. Und mit welcher erstaunlichen Meisterschaft ist das riesige Bild gemalt, breit und doch wieder intim! Von besonderem Reiz ist die Behandlung des Lichtes, wie es im mächtigen Strome durch das Bild fließt, auf dem unteren Teile des Sarkophages seine größte Stärke sammelt, um dann in einem Reflex die beiden vereinigten Hände, den Scheitel des Gottessohns zum Aufleuchten zu bringen und schließlich hinauszueilen in den Garten, der das Haus des gläubigen Obersten der Schule umschließt.

Als das Bild in Berlin ausgestellt war, und Keller einst mit Menzel davor stand, machte dieser dem Maler die größten Komplimente über die ausgezeichnete Komposition und den starken Ausdruck des Bildes; „aber,“ sagte der große Realist, „die Gewänder müßten viel mehr durchgeführt sein.“ Der Künstler erwiderte ihm, daß er sie absichtlich vernachlässigt habe, um nur das Seelische



Abb. 55. Farbenstudie zur „Auferweckung“ vom Jahre 1885. Original im Besitz der Sezessions-Galerie in München. (Zu Seite 58.)



Abb. 56. Somnambule. 1886/87. (Zu Seite 62.)

sprechen zu lassen. Doch der Zweiundsiebzigjährige blieb bei seiner Meinung. Er begriff nicht mehr, daß die Aufmerksamkeit der Betrachtenden durch eine zu weitgetriebene Detailmalerei von dem eigentlich Wirkenden des Bildes, dem Ausdrucksvollen der Gesichter und Hände, abgelenkt worden wäre. Niemand nimmt den von Menzel gerügten Mangel heut mehr wahr. Nicht nur, weil es über-

haupt keiner ist, sondern auch, weil die Kellersche Ausführung der Nebensächlichkeiten gegenüber den Gepflogenheiten gewisser heut geschätzter Maler als ein Wunder solider und doch außerordentlich künstlerischer Arbeit wirkt. Keller stellte sich mit diesem Werke jedenfalls in die erste Reihe der vorzüglichsten Künstler seines Zeitalters.

Mit der „Auferweckung“ betrat der Maler ein Kunstgebiet, das er in der Gegenwart ganz allein ausgebaut hat: das der psychologischen Malerei. Es hatte sich in der Zeit der Entstehung dieses seines Hauptwerkes ein regerer Verkehr des Künstlerpaares mit dem Kunstgelehrten Adolf Bayersdorfer, dem philosophischen Schriftsteller Carl du Prel und dem Psychiater von Schrenck-Notzing entwickelt, der veranlaßt war durch das gemeinsame Interesse an psychologischen, hypnotischen

 Abb. 57. Dame in Rot auf dem Diwan. 1887. (Zu Seite 68.) 

und spiritistischen Problemen. In der Wohnung des Kellerschen Ehepaares fanden häufige Zusammenkünfte statt, bei denen Experimente vorgenommen, Medien eingeführt und allerlei okkultistische Unternehmungen betrieben wurden. Keller war zwar kein gläubiger Spiritist, aber diese Versuche, dem Wesen der Seele näher zu kommen, zogen ihn außerordentlich an, zumal er überzeugt war, daß sie ihm für seine künstlerischen Bestrebungen nützlich sein konnten. In der Tat sind eine große Zahl von Bildern das Ergebnis der Beschäftigung mit okkulten Dingen gewesen. Die vertiefte psychologische Auffassung der von Keller dargestellten Menschen blieb ihm als weiterer Gewinn daraus.

Die Weise, wie Keller seine Erfahrungen auf diesem dunklen Gebiete für seine Kunst verwertete, zeigt wieder ganz den Romantiker. Der hypnotische Zustand an sich, den er in dem Porträt der „Somnambule“ (Abb. 56) festgehalten, schien ihm offenbar nicht allgemein interessant genug, um ihn in einem Bilde darzustellen.

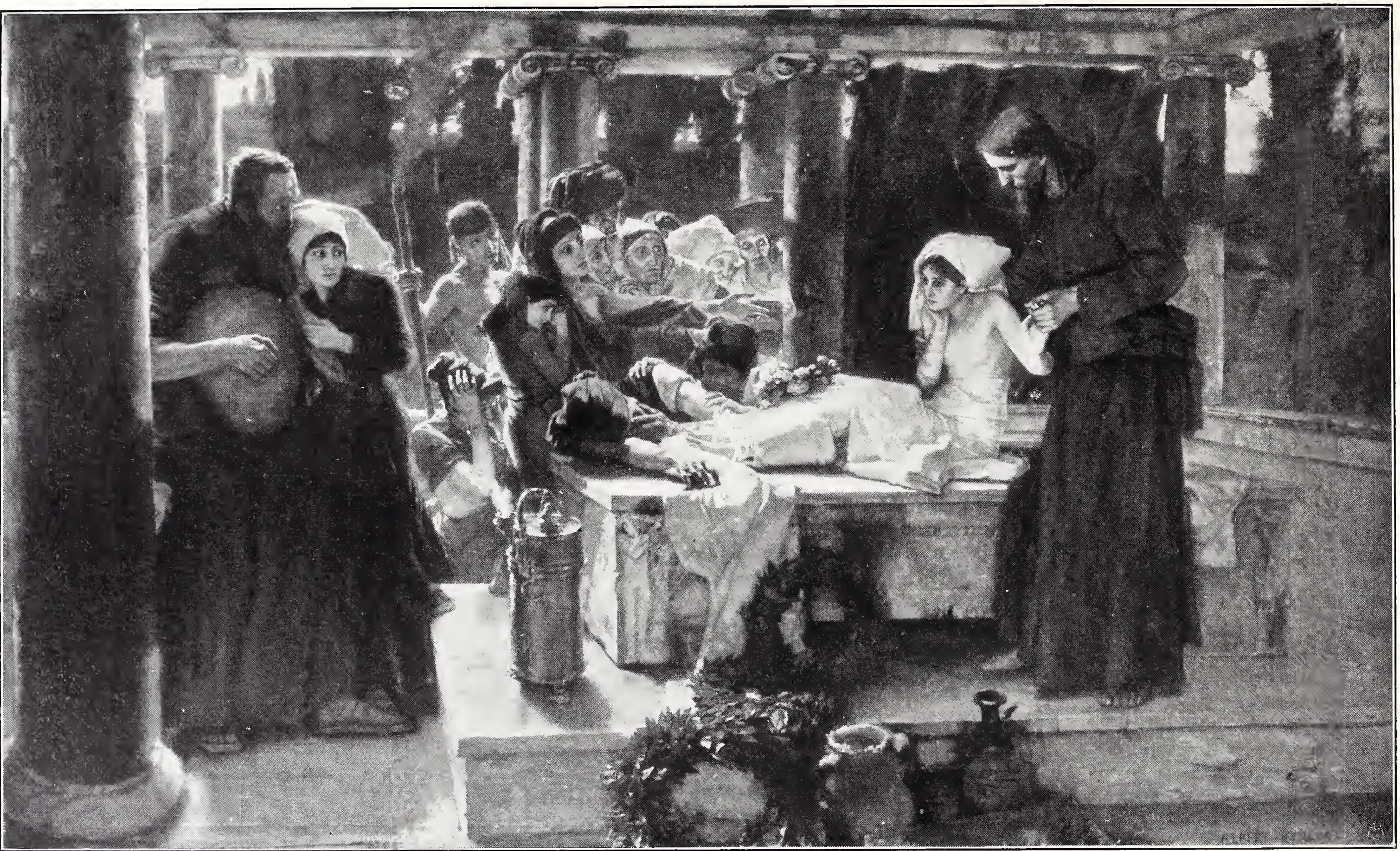


Abb. 58. Die Auferweckung einer Toten. 1885. Neue Pinakothek zu München. (Zu Seite 60.)

So ging er einfach in die Zeit zurück, da er den Menschen noch ein Unbegreifliches, die Äußerung einer unheimlichen Macht war, in die Zeit der Hexenverbrennungen, also etwa in das fünfzehnte Jahrhundert. Es bleibt zunächst bei Skizzen. Die am weitesten geführte aus dem Jahre 1887 bringt eigentlich nur die Empfindungslosigkeit eines durch irgendwelche Umstände in Hypnose, in den „Hexenschlaf“ (Abb. 61) versetzten weiblichen Wesens gegenüber den sie umzüngelnden Flammen eines Scheiterhaufens und den Beschimpfungen der Menge zum Ausdruck, während eine andere „Mystische Krankenheilung“ den ekstatischen Zustand einer Somnambule bildmäßig zu fassen sucht. In der „Hexenverbrennung“ (Abb. 66) des folgenden Jahres hat der Künstler das Motiv wieder vereinfacht. Die Erscheinung der in Zauberschlaf Gefallenen ist kaum verändert, aber die Volksmenge verschwunden. Dafür steht am Fuße des Scheiterhaufens ein dämonischer Kerl, der mit seinem Blick das Opfer des Volkswahns in Schlaf versenkt zu haben scheint. Die endgültige Fassung (Abb. 64) rückt die ganze Situation ins Tragische. Die junge und schöne Hexe ist das Kind eines guten Hauses. Ihre Angehörigen umstehen betend und voll Trauer das auf dem Marktplatz einer mittelalterlichen Stadt, zu Füßen der Rathaustreppe aufgebaute Holzgerüst, an dem die Flammen schon emporlecken. Ein Sohn des Hauses oder der Geliebte der zum Feuertode Verdammten hat, um ihr seine Gegenwart bemerkbar zu machen, nach dem Arm der Unglücklichen gegriffen, wendet aber entsetzt das Antlitz ab, als er in dem Gesicht der Schlafenden ein Lächeln erwachen sieht, wie wenn sie statt der feurigen Not das süßeste Glück genösse. Und mit dem Volke auf der Rathaustreppe, das mit kalter Neugierde dem Schauspiel zusieht, hat nun auch er die Überzeugung, daß da eine Hexe brennt, die mit teuflischen Künsten sich gefühllos gemacht hat und im Schlafe dem höllischen Buhlen zulächelt. Welch ein romantischer Apparat, um in dem Antlitz eines schönen Weibes den Glückszustand zum Ausdruck zu bringen, den der Wille des Hypnotiseurs bei einem Menschen erzeugen kann! Das Bild erschien zuerst in der Internationalen Kunstausstellung von 1888 im Münchner Glaspalast und begegnete, obgleich Keller in der Gestalt der jungen Hexe wieder ein Wunder vollendeter Malerei geschaffen, ziemlich gegensätzlichen Beurteilungen. Es ließ auf alle Fälle das Publikum kalt, das sich für die „Auferweckung“ begeistert hatte.

Um so größeren Erfolg erntete der Künstler in dieser Ausstellung mit dem lebensgroßen Bildnis seiner Gattin in ganzer Figur, die in weißer Seidenrobe in einem dunkelroten Sessel sitzt (Abb. 65). Was waren die bisherigen Porträtleistungen Kellers gegen diese außerordentliche Schöpfung! Hier sah man nicht nur ein Meisterstück der Malerei — niemals vorher war eine so große weiße Fläche in einem Bilde mit soviel Lebendigkeit und farbigem Reiz behandelt worden —, sondern auch eine Auffassung vom Charakter einer Persönlichkeit und dem Wesen einer Dame, die in Deutschland bis dahin noch niemals erreicht worden war. Dieses Resultat war keineswegs auf Kosten der Ähnlichkeit gewonnen. Davon konnten sich vor allem die vielen überzeugen, die Frau Irene von Keller aus dem gesellschaftlichen Verkehr kannten. Die Person in dem Porträt war wirklich sie mit ihren sammetnen Augen, dem klugen Blick, dem liebenswürdigen Ausdruck und dem Munde, der so anmutig lächeln konnte, mit ihrer distinguierten und zugleich so natürlichen Haltung und ihrer Eleganz. Nichts ist von Pose in dem Bildnis und doch hat es jene Vornehmheit des Ausdrucks, die selbst sehr angesehene Porträtmaler gewöhnlich nur auf Kosten der Wahrheit und der Natürlichkeit erreichen. Keller legitimierte sich mit diesem Bilde als der glänzendste Frauenmaler Deutschlands, ja ganz Europas, wenn man die Selbständigkeit der Leistung in Betracht zieht. Bei dem Bildnis hatten weder Rubens noch Velasquez, weder Rembrandt noch Gainsborough Gevatter gestanden. Es war allein die Idee und die Kunst seines Urhebers, die es schön und bedeutend machten. Dieses Werk Kellers bildet den Ausgangspunkt für eine ganze Reihe wundervoller Bild-



Abb. 59. Ausschnitt aus dem Gemälde „Auferweckung" in der Neuen Pinakothek zu München.
(Zu Seite 60.)



Abb. 60. Bildnis der Frau von Le Suire. 1887. (Zu Seite 69.)



Abb. 61. Skizze zum Hexenschlaf. 1887. (Zu Seite 64.)

nisse seiner Gattin, von denen später zu reden sein wird, die zwar allgemeine Bewunderung fanden, aber doch nicht dazu führten, daß die enorme Begabung des Malers für das Frauenporträt wirklich ausgenutzt worden wäre. Hätte Keller den Rat seiner Frau befolgt und in Paris sich niedergelassen — er wäre auch der in Deutschland gesuchteste Maler schöner und vornehmer Frauen geworden. So jedoch, da er in München blieb, wo es zwar schöne Frauen, indessen keine

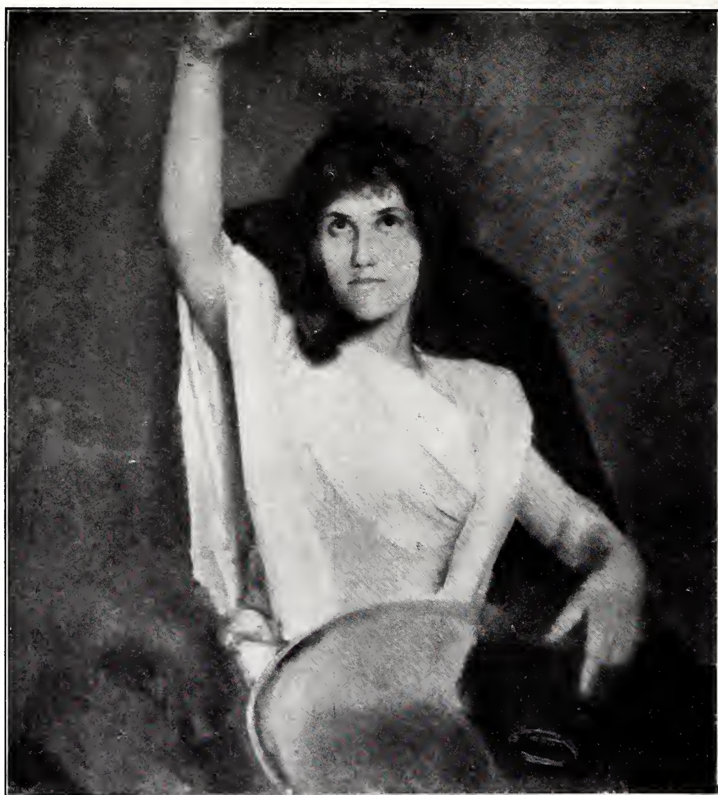


Abb. 62. Spiritistischer Apport eines Bracelets. 1887. (Zu Seite 62.)

Aufträge für die besten Maler gab und gibt, hat Keller nicht die höchsten Stufen des Ruhmes ersteigen können, für die er als Porträtmaler recht eigentlich bestimmt war.

Doch es ist, um in der Reihenfolge der Ereignisse zu bleiben, nötig, noch einmal zum Jahre 1886 zurückzukehren. Obgleich Keller in seiner „Auferweckung" der monumentalen Kunst sich genähert hatte, dachte er nicht daran, seine Liebhaberei für Lösungen von amüsanten Farbenproblemen in kleinem Format aufzugeben. Aus diesen meist unter der Wirkung eines momentanen Eindrucks entstandenen Bildchen zog er seine Frische und Angeregtheit. Das Rot in dem Gewande des Heilands in der „Auferweckung" hatte ihn als Farbe so lebhaft interessiert, daß er es nun auch einmal für moderne Sujets auszuprobieren suchte. So malte er das Bild der „Dame in Rot" (Abb. 53) vor dem großen schwarzen Schrank, ferner seine Frau, wie sie über ihr helles Kostüm eine rote Tuchjacke geworfen hat und vor einem Gobelin steht, und endlich auch die Dame in Rot (Abb. 57), die auf dem Diwan seines Salons ausgestreckt liegt. Das Jahr 1887, dem dieses Bildchen angehört, brachte übrigens schon einen köstlichen Auftakt zu den Bildnissen



Abb. 63. Bildnis von Frau Else Fleischer. 1888. (Zu Seite 70.)

von Kellers Gattin: das Bildnis der Frau Adèle von Le Suire (Abb. 60). Es ist nicht das einzige, das er von dieser anmutigen, jungen, blonden Frau gemalt, aber ohne Frage das feinste. Schon diese unglaublich einfache Haltung, die so gar nichts Zurechtgemachtes hat. Dann dieses ruhige und seelisch doch so belebte

Gesicht, als ob die Dame den Worten einer anderen Person lauschte oder Musik hörte. Nichts kann schlichter und zugleich vornehmer wirken als die ganz schmucklose, schwarze Seidenrobe, die die zierliche Gestalt umspannt. Frau von Le Suire steht vor einer lichtgrauen Wand. Keller hat sich an diesem in etwas über halbe Lebensgröße gehaltenen Bildnis nicht genug tun können, es nicht nur mit äußerster Delikatesse bis ins kleinste durchgearbeitet, sondern auch zwei schwierige malerische Probleme zugleich darin zur Lösung gebracht. Einmal das gar nicht leichte, ein schwarzes Kleid so zu malen, daß es nicht tot und schwarz wirkt, und dann das einer seltenen Lichtführung. Das Licht in dem Porträt kommt nämlich nicht von oben oder von der Seite, sondern von unten herauf. Dadurch bot sich dem Künstler die Möglichkeit, dem Schwarz durch besonders lebhafte Reflexe beizukommen, die Arme heller werden zu lassen und dem Gesichtchen zu einer neuen Schönheit zu verhelfen, indem Schatten dessen lichtes Inkarnat ganz unvordringlich dämpfen. Trotz der überaus sorgsamen Durchbildung hat das Porträt nichts Kleinliches, im Gegenteil: es fehlt ihm nicht an einer gewissen dekorativen Kraft. Ein ähnliches Beleuchtungsexperiment leistete Keller sich in dem Bildnis der blonden Frau Else Fleischer von 1888 (Abb. 63), bei dem die Beleuchtung fast von hinten kommt und das Gesicht in sehr feinen Halbtönen gegeben ist. Durch diese raffinierte Lichtführung ist der persönliche Reiz der Dame vielleicht schärfer herausgebracht als bei dem Bildnisse von 1889 (Abb. 68). Wie stark den Künstler übrigens diese Art Problemmalerei beschäftigte, sieht man auch an dem scharf von der Seite beleuchteten Kopf eines „alten Mannes“ (Abb. 67), den er zu irgendwelchen Studienzwecken gemalt.

Das Jahr 1889 brachte dem Maler einen interessanten Auftrag: das Porträt der Frau von Kühlmann, der Tochter des Dichters Oskar von Redwitz (Abb. 69). Es handelte sich hier darum, ein Repräsentationsbild größten Formates zu schaffen. Keller wußte den Charakter des Besonderen sehr geschickt dadurch zu erzielen, daß er für das Bildnis die Breitform wählte, durch die er die Person der Dargestellten nicht nur im Raum isolierte, sondern die ihm auch die Möglichkeit bot, die Toilettenpracht einer grande dame in ganzer Ausdehnung zu zeigen. Um dem glänzenden Gewoge der lichtgrauen Schleppe ein Gegengewicht zu geben, legte er auf die andere Seite des Diwans das stumpf gelbgraue Fell. Zwischen diesen beiden aparten farbigen Massen nun macht die weiße Atlasrobe der schönen Frau einen wundervollen Effekt, und während die schwarze Boa eine gewisse Kraft in diese graue Harmonie bringt, hebt sie das zarte Weiß der Arme. Wie graziös der Kopf auf dem schlanken Halse sich bewegt! Und wieder überrascht der lebensvolle Ausdruck in dem reizenden Gesicht. Es sieht aus, als erwarte die thronende Schönheit das Nähertreten einer ihr sympathischen Person. Bildnisse mit dieser erhöhten Lebensfülle zu malen und ihnen dennoch den Charme des Zufälligen und Unabsichtlichen zu erhalten, ist eine Schwierigkeit, an der die meisten Porträtmaler scheitern. Diese Dame, von Keller porträtiert, sieht königlicher und vornehmer und natürlicher aus als alle Kaiserinnen und Königinnen, die Winterhalter und Angely gemalt. Man muß schon zu den Venezianern und Velasquez zurückgehen, um ähnliche Darstellungen vornehmer Frauen zu finden. In Deutschland ist nie Ähnliches gemalt worden. Dieses unübertroffene Werk ist natürlich das Ergebnis zahlreicher Studien und Skizzen. Es glänzte zusammen mit den Bildnissen der Frau von Le Suire, der Frau Else Fleischer und einem weiteren Bildnisse von Kellers Gattin in der ersten Münchner Jahresausstellung von 1889 und trug dem Künstler die wohlverdiente erste Medaille ein. Zu seinem besonderen Vergnügen malte der Künstler dann in Paris das pikante Porträt seiner Gattin, Mme. de K. (Abb. 71), in ihrer neuesten Pariser Straßentoilette.

Der Maler hielt sich sehr gern in Paris auf, das er, da er von 1888 bis 1898 mit seiner Familie regelmäßig den Sommer in Luzern verbrachte, beinahe alljährlich aufsuchte. Die beiden Jahre 1882 und 1883, die er größtenteils in der schönen



Abb. 64. Hexenschlaf. 1888.
Gemälde im Besitz des Herrn H. Henning in Charlottenburg (Zu Seite 64.)



Abb. 65. Bildnis von Frau v. Keller. 1888.
Original im Besitz der Neuen Pinakothek in München. (Zu Seite 64.)



Abb. 66. Hexenverbrennung. 1888. (Zu Seite 64.)

Seinestadt verlebt, waren ihm nicht nur wertvoll für seine künstlerische Entwicklung gewesen, sie hatten ihm auch sehr interessante gesellschaftliche Beziehungen verschafft. Dennoch gesteht er, nie sich so einsam gefühlt zu haben, wie damals. Um der Annahme vorzubeugen, daß Keller sich, wie manche andere deutsche Maler, an der französischen Malerei inspiriert habe, ist es vielleicht nicht überflüssig, sein persönliches Verhältnis zu dieser durch die Mitteilung seiner Ansicht über sie klar-

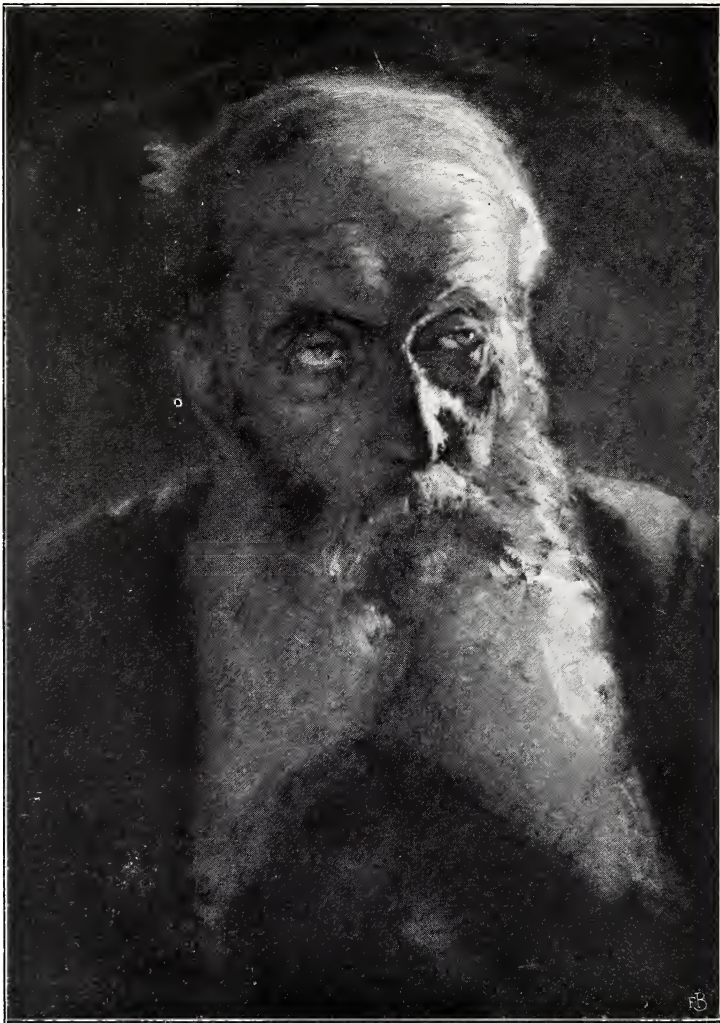


Abb. 67. Alter Mann. 1888. (Zu Seite 70.)

zustellen. Keller findet also, daß die französische Kunst in hohem Grade anregend und zerstreuend wirke, da sie immer wieder etwas Neues und Überraschendes hervorbringe. Um sie indessen richtig einzuschätzen, müsse man völlig von dem lebhaften und leichtfüßigen Pariser Geiste durchdrungen und nach Brillat-Savarin genährt sein, müsse man dem Burgunder, Bordeaux und Champagner sich ergeben, der deutschen Schwerfälligkeit und Langsamkeit und des deutschen Bieres sich entwöhnt und jahrelang unter Parisern und Pariserinnen gelebt haben. Die wenigsten von den ihre Weisheit aus Paris holenden deutschen Malern machten einen Unter-



Abb. 68. Bildnis von Frau Else Fleischer. 1889. (Zu Seite 70.)

schied zwischen den besten Qualitäten und den verrückten Auswüchsen der beweglichen französischen Kunst. Nichts offenbare ihre Spießbürgerlichkeit deutlicher, als daß sie diese Auswüchse mit blutigem Ernst für die Quintessenz des modernen französischen Kunstlebens halten und anstaunen, während der kunstgebildete Franzose mit seiner höheren Geschmackskultur sie eben als kurzbeinige Modeerscheinungen auffasse, als eine amüsante Spezialität und lachend darüber zur Tagesordnung übergehe.

Tief und tiefsinnig sei der Genius der französischen Kunst nie gewesen, weder in der bildenden Kunst, noch in der Literatur, noch in der Musik. Es habe in der französischen Kunst und Literatur unzählige interessante und bedeutende Talente gegeben, aber — es sei merkwürdig, das zu konstatieren — unter den Kultur-



Abb. 69. Frau v. Kühlmann. 1889. (Zu Seite 70.)

ländern sei Frankreich das einzige, das niemals einen Riesen hervorgebracht habe. Griechenland habe seinen Homer, seinen Phidias und Sophokles; Italien seinen Dante, Michelangelo und Tizian, Spanien seinen Velasquez, England seinen Shakespeare, Holland Rembrandt, Belgien Rubens und Deutschland Dürer, Luther, Bach und Beethoven; wo aber sei der Franzose, der auch nur entfernt an solches Riesenmaß heranreiche? —

Diese Meinung eines der besten lebenden deutschen Maler über die französische Kunst hat ihren besonderen Wert in einer Zeit, wo dem deutschen Volke mit aller Gewalt die Überzeugung beigebracht werden soll, daß seine Kunstideale nichts taugten, daß allein in Frankreich wirkliche Kunst gemacht worden sei und gemacht werde und daß die deutschen Kunstsammlungen nichts Vernünftigeres tun könnten, als zur Hebung der deutschen Kunst französische Kunstwerke zu erwerben.



Abb. 70. Die Überführung der Leiche Latour d'Auvergnes. Gemälde vom Jahre 1889. (Zu Seite 77.)



Abb. 71. Mme. de K. 1889. (Zu Seite 70.)

Wie wandlungsfähig Keller ist, beweist wohl keine seiner Schöpfungen beredter als die im Sommer 1889 gemalte „Überführung der Leiche Latour d'Auvergnes" (Abb. 70). Zur Vorgeschichte dieses Werkes sind einige Erklärungen nötig. Théophile de Latour d'Auvergne, der Sproß eines der ältesten französischen Adelsgeschlechter, hatte in der Armee seines Vaterlandes gedient und im Jahre 1795 mit einer höheren Charge seinen Abschied genommen. Um den einzigen Sohn eines Freundes vom Militärdienst zu befreien, trat er an dessen Stelle 1799 als gemeiner Soldat wieder in die Rheinarmee ein. Napoleon, von dieser Aufopferung und Vaterlandsliebe entzückt, gab ihm den Ehrentitel „Premier grenadier de France". Dieser seltene Mann, der zugleich ein hervorragender Sprachgelehrter



Abb. 72. Frau v. Keller mit Sohn. 1890. (Zu Seite 80.)

war, fiel 1800 in dem Gefecht bei Oberhausen und wurde dort unter einem Monument, das der König von Bayern ihm errichten ließ, beerdigt. Die französische Regierung hatte den Wunsch, die sterblichen Reste dieses tapferen Patrioten in seine Heimat zu bringen und entsandte 1889 zum Zweck der Übernahme eine Kommission nach Oberhausen, der denn auch unter militärischen Ehren die Leiche des Gefallenen übergeben wurde. Durch seine Beziehungen zur französischen Legation erhielt Keller die Einladung, dem Akte beizuwohnen. Er hat aus diesem

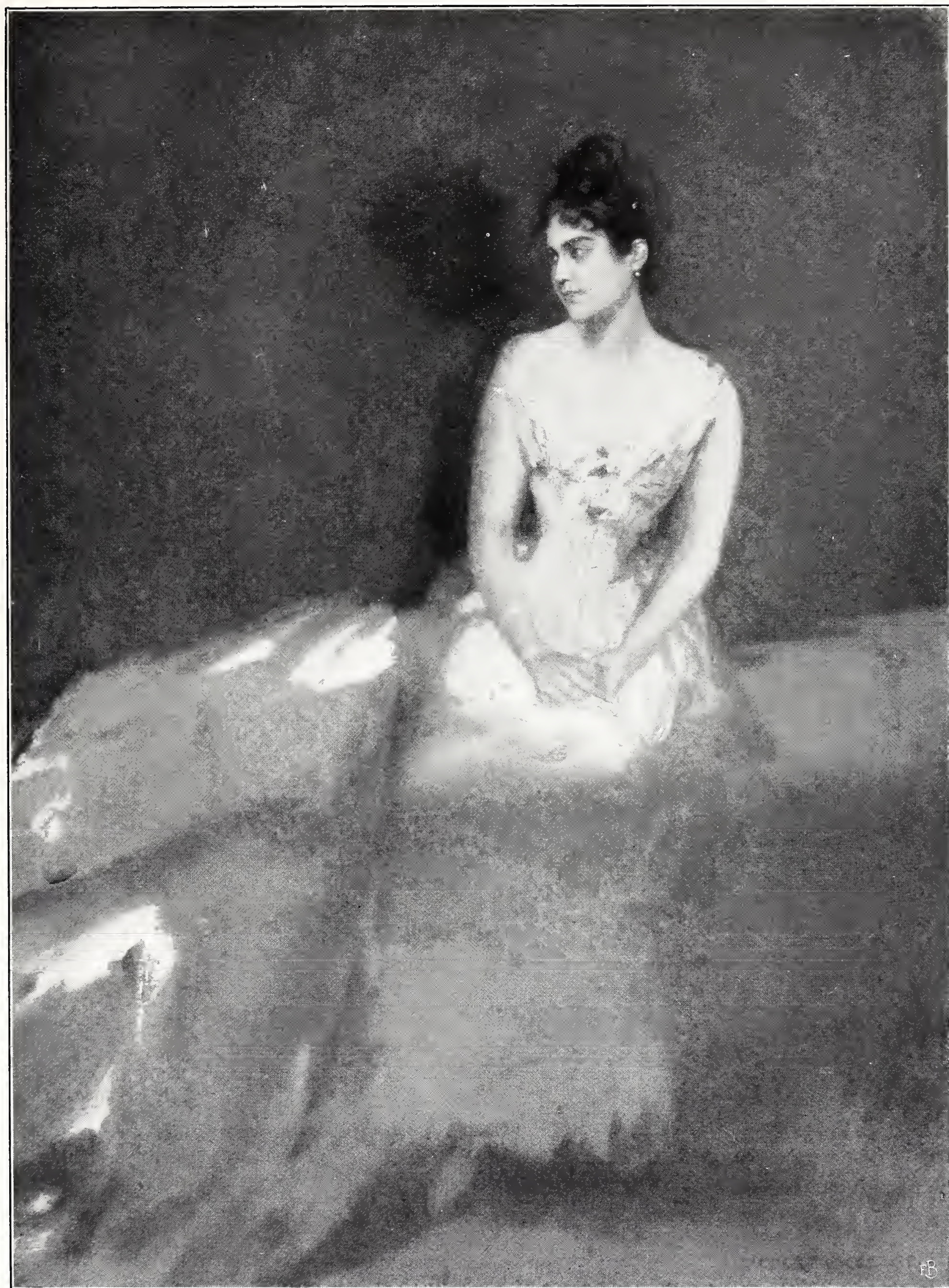


Abb. 73. Frau v. Keller. 1890. (Zu Seite 80.)

an und für sich nicht weiter interessanten Vorgang ein ausgezeichnetes Bild gemacht, mit dem er als erster wieder nach Menzel den Beweis liefert, daß ein echter Künstler auch eine derartige Aufgabe künstlerisch lösen könne und daß Uniformen, trotz der geforderten Korrektheit, nicht trocken und reizlos gemalt zu werden brauchen. Wie glücklich schon die Komposition, die ganz unvordringlich die Aufmerksamkeit des Betrachtenden auf die offiziellen Persönlichkeiten, den Präfekten Graulx, den Kanzler Royer, den Vicomte de Chaptal und die Vertreter Bayerns, den Obersten von Schuhmacher und den Regierungspräsidenten von Kopp, lenkt! Welche wichtige Rolle spielt dabei das Licht, welche reizende Abwechslung bringt es in die Gleichmäßigkeit der farbigen Uniformen! Und wie fein klingt das verschiedene Blau der Waffenröcke in der Luft aus! An diese aus zwanzig Studien geborene Leistung schließen sich noch mehrere Porträts der beteiligten Persönlichkeiten. Der moderne Romantiker feierte also auch in einem Werke, in dem die Sachlichkeiten herrschen,



Abb. 74. Mondnacht. 1890. (Zu Seite 82.)

seinen Triumph als Maler. Das hier wiedergegebene Bild ist die erste unretuschierte Impression, prima und ohne jede Korrektur in zwei Tagen gemalt. Das eigentliche, doppelt so große Bild schläft seit 22 Jahren auf Kellers Speicher, weil es dem Maler etwas langweilig vorkam. Die dritte Fassung, durchgeführter und mit einem aus Fackeln, Kränzen und der Trikolore gebildeten Stilleben versehen, wurde von dem Verein für historische Kunst vor vier Jahren erworben.

Ein besonders erfolgreiches und fruchtbares Jahr für den Künstler war 1890. Es bringt zunächst einmal das Bildnis von Kellers Gattin mit ihrem Bübchen (Abb. 72) und im Anschluß daran ein Porträt der schönen jungen Mutter, das in der Anordnung der Robe eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Bildnis der Frau von Kühlmann hat (Abb. 73). Doch wieviel freier fühlte sich der Maler dieser selbstgewählten Aufgabe gegenüber! Ohne Raumverschwendung ist hier der pompöse Eindruck dadurch erzielt, daß Keller seine Gattin hellbeleuchtet vor einen dunkelroten, glatten Hintergrund setzte, von dem das cremefarbene Kostüm und die perlweiße Haut sich wundervoll abheben. Um den Effekt etwas zu dämpfen, läßt er einen durch-



Abb. 75. Der Landschaftsmaler. 1890. (Zu Seite 82.)

sichtigen Schatten über die untere Partie des Bildes spielen, so daß dem violettgrauen Diwan auf der einen Seite das kühle Grau der Schleppe auf der anderen die Wagschale hält. Und zugleich mildert er den Kontrast des hellen Oberkörpers zu dem Hintergrunde durch den Schatten, den der Körper seiner Frau auf das Rot wirft. Wieder fallen bei diesem Bildnis die Noblesse der Auffassung und die Lebendigkeit der Züge auf. Es gehört zu den Schöpfungen Kellers, die ewig ihren Meister loben werden als einen, der schöne Damen wahr und doch geschmackvoll, künstlerisch und doch bezaubernd durch ihr Eigenstes zu malen wußte. Aber auch der erfindende Romantiker regt sich in dem Künstler wieder. Für seine Aktstudien muß er Situationen ersinnen, die die Darstellung des nackten menschlichen Körpers motivieren. So entsteht einmal das humorvolle Bildchen „Der Landschaftsmaler" (Abb. 75) mit einer Handlung, die durchaus im Bereiche der Wahrscheinlichkeit liegt. Denn daß ein paar junge Malerinnen in einem Waldbach baden, ist ebenso möglich, wie daß ein Maler im Walde Motive sucht und durch das Gebell seines Hundes auf das Entsetzen aufmerksam gemacht wird, das sein Erscheinen bei den jungen Damen en costume d'Eve erregt. Das andere Mal zeigt der Künstler nackte Huldinnen, denen das Erscheinen eines Mannes nicht den geringsten Schrecken einflößt — im Gegenteil. Die Nixen eines Teiches haben einen mit einer Nonne und seinem Diener durch die „Mondnacht" (Abb. 74) ziehenden geistlichen Herrn erwischt und spielen mit ihm Versuchung. Und während er sich unter dem Beistande der frommen Schwester gegen die holden Teufelinnen aus allen Kräften wehrt, genießt der kluge Diener die Gunst der Stunde. Eine Variation dieses Abenteuers bietet die „Mondnacht" von 1893 (Abb. 83).

Schon lange trug Keller sich mit dem Plane, ein modernes Gegenstück zu Veroneses „Gastmahl" zu malen. Daß es weniger prächtig ausfallen würde als die Schöpfung des venezianischen Koloristen — daran zweifelte er nicht; als malerische Aufgabe jedoch schien es ihm kaum weniger fesselnd. Denn was bei Veronese wirkte, die Farbenpracht der Gewänder, konnte man bei einem modernen Diner leicht durch Reize von Beleuchtungen ausgleichen, von denen die Renaissance noch keine Ahnung gehabt. Während der venezianische Maler in seinem Bilde bei der Charakteristik seiner Gestalten sich fast ausschließlich auf die schöne Geste beschränkt hatte, dachte Keller daran, seine scharfen Beobachtungen von Menschen einer bestimmten Kaste mit aller Treue zu verwerten. Eine vortreffliche Grundlage für dieses Bild, in dem die gesellschaftliche Kultur der Gegenwart sich spiegeln sollte, bot ihm ein 1882 gemaltes „Dejeuner", dessen Schauplatz das Eßzimmer seiner Wohnung mit ihm und seiner Gattin und einigen Freunden als Akteuren bildete. Dieses erste Bild hatte einen großen Fehler: es erzählte zuviel von Kellers schönen Renaissancemöbeln, von kostbaren Stoffen und Bildern, die er gesammelt. Dadurch wurde das Interesse von der eigentlichen Handlung zu sehr abgelenkt. Die Gruppierung der Personen aber durfte bleiben. Sie konnte nicht besser sein. Nur eine Änderung erlaubte sich der Maler: er setzte an seine und seiner Frau Stelle ein anderes Paar in den Vordergrund. Die Konzentration der Komposition ergab sich einfach durch den Ausschnitt, der von dem Zimmer nichts übrig ließ, als was unterhalb der brennenden Kerzen sichtbar ist. Auf diese Weise schuf Keller in seinem „Diner" von 1890 (Abb. 76) ein Kultur- und Gesellschaftsbild ersten Ranges. Hatte er in der Fassung von 1882 die im Tageslicht kräftigen Farben durch eine gewisse Tonigkeit zusammengehalten, so erlaubte ihm die Kerzenbeleuchtung des neuen Werkes die Gegensätze durch das köstlichste aller malerische Wirkungen erzeugenden Medien, durch das Licht zu vereinigen. Die Schilderung des Milieus, der Stimmung, ist in dem „Diner" über die Maßen gelungen. Das Mahl ist vorüber, aber man bleibt noch im Speisezimmer, weil dort auch noch der Kaffee genommen werden soll. Hier und da erheben sich einzelne von der Tafel, um mit anderen Gästen als ihren Nachbarn, mit denen sie sich ausgesprochen, zu plaudern oder anzustoßen, Likör oder Zigarren zu nehmen.



Abb. 76. Diner. 1890. Original im Besitz des Herrn W. Ende in Berlin. (Zu Seite 82.)



Abb. 77. Waldnymphe. 1891. (Zu Seite 86.)

Man macht es sich bequem, lacht, scherzt und führt nicht gerade tiefsinnige Gespräche. Wie sind das Verhalten, die Bewegungen dieser Dinerteilnehmer dem Leben abgelauscht, wie wundervoll ist das Behagen geschildert, das nach getaner Arbeit durch den Raum weht! Der Herr, der hinter der Tafel den Worten seiner Nachbarin lauscht, der Herr im Vordergrund, der sich in seiner Haltung stark gehen läßt, die muntere Dame am Büfett, die elegante Schöne vorn, von der man nur ein Stückchen Profil sieht — was sind das für fabelhaft gut beobachtete Typen der modernen Gesellschaft! Hier sind keine Personen, die Modell sitzen, hier ist das Leben, wie es ist, in vollster Natürlichkeit gegeben von jemand, der seinen Zauber begriffen, aber auch seine Oberflächlichkeit durchschaut hat. Und der Maler, der nie ein Stillleben an sich geschaffen, benutzt die nature morte auf der abgeräumten Tafel und dem Büfett, um ein reizendes Feuerwerk von Licht und Farben auf den weißen Tafeltüchern loszulassen. Diese glänzende Schöpfung ist Keller oft nachgemalt worden, aber noch immer ist sein „Diner" das beste Malwerk dieser Art und das Bild, in dem das Wesen der modernen Gesellschaft am feinsten und überzeugendsten dargestellt worden ist.

Mit diesem Bilde hatte der Künstler eine weitere Höhe seiner Laufbahn und Leistungsfähigkeit erreicht und konnte sich in dem, was seine Stärke war und ist, kaum noch übertreffen. Er befand sich nun in dem Falle vieler anderer berühmter Künstler: er hatte überraschende, große Erfolge gehabt, aber je häufiger sie in der Zeit von 1880 bis 1890 gewesen waren, um so sicherer erwartete man von ihm immer weitere neue und noch bessere Bilder. Kellers künstlerische Kraft war mit dem „Diner" keineswegs erschöpft; aber er raffte sich nach diesem Meisterstück doch nun schon seltener zu Leistungen auf, die als epochemachend, wie seine „Auferweckung", seine Bildnisse und das „Diner", bezeichnet werden können. Dennoch hat er noch niemals etwas mit jenen Künstlern gemein gehabt, die auf ihren Lorbeeren ausruhen, sobald sie sich ihre Villa gebaut haben, die immer dasselbe malen und die wahren Lieblinge des Publikums sind, weil sie ihm die Mühe sparen, sich über neue Dinge den



Abb. 78. Das Urteil des Paris. 1891. Gemälde im Besitz des Herrn Dr. Georg Hirth in München. (Zu Seite 86.)

Kopf zu zerbrechen. Denn Keller hat bis jetzt nicht aufgehört, immer Neues zu malen, an Aufgaben sich zu versuchen, die seine ganze Kraft und Kunst in Anspruch nehmen, und wenn es ihm dabei zuweilen auch an Beifall gefehlt hat, so liegt das hauptsächlich wohl daran, daß man seine Absichten oft nicht verstanden hat, und er zu stolz war, dem Erfolge zuliebe den Ansprüchen des Publikums sich anzupassen. Die Zustimmung der Kenner hat ihm nie gefehlt; denn sie sahen in jedem Jahre Beweise dafür, daß Keller nicht aufgehört, ein Künstler für sich zu sein.

Gerade das folgende Jahr brachte solche Beweise. Da hatte Keller wieder den Ritt ins romantische Land gewagt und ein überaus originelles „Urteil des Paris“ (Abb. 78) gemalt, mit der Villa Wolkonsky als Hintergrund. Ein Bild voll Sonne, Schönheit und Humor, ganz abweichend von den üblichen Darstellungen dieses Themas, und als Malerei bezaubernd durch die feinen Halbtöne auf den leuchtenden Körpern der sich dem Apfelmann präsentierenden Göttinnen. Und ein kostbares Stück ist auch die „Waldnymphe“ (Abb. 77), deren zarter Leib so verführerisch im Schatten der Bäume blinkt. Das Motiv zu dem „Bilderbuch“ (Abb. 79) hatte ihm ein Besuch seines Bubi mit der Bonne im Atelier gegeben. Vielleicht hat er niemals ein Licht so liebreich gemalt als jenes, das seinen auf dem weißen Eisbärenfell ausgestreckten und sich an Bildern vergnügenden blonden Liebling aus dem geöffneten Atelierfenster übergoß und seine rosigen Beinchen, sein weißes Röckchen so eigen auf dem zottigen Fell schimmern ließ. Auch ein schönes neues Porträt der Frau von Le Suire entstand 1891, Brustbild en face, in einer die „Frileuse“ kennzeichnenden Stellung, die schlanken Schultern in einen eng zusammengezogenen, pelzgefütterten Tuchkragen gehüllt, den blonden



Abb. 79. Das Bilderbuch. 1891. (Zu Seite 86.)



Abb. 80. Frau v. Keller. 1892. (Zu Seite 87.)

Kopf gesenkt, mit lächelndem Munde und schelmischen Augen. 1892 entstand das kleine reizende Porträt der Frau von Keller, in duftiger, weißer Robe, wie sie ihrem drolligen kleinen, auf einem Sessel ruhenden Hunde zuspricht und dabei voll Laune zu dem malenden Gatten herübersieht (Abb. 80). Eines der graziösesten Bilder Kellers, dem in dem gleichen Jahre noch das Bildnis der Lady Savel in London folgte.

Übrigens brachte das Jahr 1892 ein Ereignis, das für das Schicksal der deutschen Kunst von Bedeutung war: die offizielle Gründung der Münchner

Sezession, an der Keller stark beteiligt war. Er gehört seitdem dem Vorstande dieser Künstlervereinigung an und hat viel für ihren Erfolg nach außen getan. Als die Sezession 1893 ihre erste Ausstellung in Berlin veranstaltete, erschien Keller persönlich dort als Delegierter und brachte außer dem Porträt seiner Gattin mit ihrem Jungen (Abb. 72) das große Bild „Die glückliche Schwester" (Abb. 82) mit. Eine seiner besten Schöpfungen, nur völlig unverstanden von der Menge, der der Gegenstand nicht sympathisch ist. Der Romantiker Keller hat damit einen Abstecher in die Regionen der Mystik gemacht. Eine junge Nonne ist im Kloster gestorben. Man hat sie aufgebahrt, und nun knien in der halbdunklen Kapelle die Schwestern mit Wachsfackeln in den Händen um den Katafalk. Sie knien und starren auf das Antlitz der Toten, und da will ihnen scheinen, als glitte über die stillen Züge ein leises Lächeln, wie es die haben, die ihr Ziel erreichten und nun zusehen, wie die andern sich plagen, um es zu gewinnen. Dieses Lächeln macht die frommen Frauen unruhig. Sie fühlen die Abhängigkeit, die Abgeschlossenheit, in der sie leben, und daß sie darin bleiben müssen, bis der Tod ihnen die Freiheit wiedergibt. Die tote Schwester aber lächelt, weil sie alledem entronnen, was die Schwestern drückt, weil sie glücklich ist. Vielleicht aber auch soll mit der Bezeichnung „Die glückliche Schwester" nur darauf hingewiesen werden, daß nach katholischer Auffassung ein früher Tod als das größte Glück gilt. In der Farbenstimmung hat das Bild etwas sehr Weihevolles. Weiß und Schwarz und Gelb beherrschen es und der mystische Kampf zwischen künstlichem und natürlichem Licht. Der Vergleich mit der Farbenskizze (Abb. 81) läßt erkennen, wie sorgfältig der Künstler die Komposition des Bildes überlegt hat und wie sehr sein Streben dahin ging, den Reichtum der Lichtwirkung durch tausend Abstufungen zu erhöhen. Er hat in diesem Sinne übrigens noch viele Jahre daran gearbeitet. Dem gleichen Jahre gehört auch die überaus reizvolle Symphonie des „Herbstes" in Gold und Rot (Abb. 84) an.

Noch während Keller an der „glücklichen Schwester" arbeitete, kam ihm die Idee, eine „Kreuzigung" zu malen. Sie lag damals ein wenig in der Luft, denn ungefähr in derselben Zeit haben auch Stuck und Corinth Kreuzigungen gemalt. Aber während diese Künstler durch die Brutalität der Tatsachen Aufmerksamkeit für ihre Schöpfungen zu gewinnen suchten, hatte Keller die Absicht, die Mystik des Vorganges zum Ausdruck zu bringen, nicht nur einen Gekreuzigten, sondern den Erlöser zu malen. Ein Erlebnis in der Anatomie hatte die Begeisterung des Malers für den Gegenstand mächtig gesteigert. Er malte eines Nachmittags im großen Seziersaale einen mit den Händen an das Kreuz genagelten Leichnam (Abb. 86) und war ganz in seine Arbeit versunken, als plötzlich unterhalb des Brustkorbes die Naht — die zum Zwecke der Sektion geöffneten Leichen werden wieder zugenäht — sich öffnete und ein breiter Blutstrom vom herrlichsten Rot über den Unterleib und das rechte Bein sich ergoß und dann stehen blieb. Der rote Streifen auf dem dadurch unendlich fein gefärbten Fleisch, das schwärzlich-graue Kreuz und der durch das von verschiedenen Seiten einfallende Licht farbig gewordene grau-helle Hintergrund gaben ein Bild von überwältigendem Eindruck. Leider vermochte Keller nicht, es zu malen, da schon die Dämmerung hereinbrach und die wundervolle Beleuchtung schnell erlosch. Das 1894 gemalte Bild (Abb. 87) zeigt wenigstens in seinem Hintergrunde, dem flammenden Himmel, dessen Farben in dem goldbraunen Gewoge eines Getreidefeldes erlöschen, eine Erinnerung an diese Impression, im übrigen aber legte Keller allen Nachdruck auf das seelische Moment. Wie hat er den Körper der Anatomieleiche veredelt, indem er die Formen im Licht badete! Und während er in den Gestalten der beiden Schächer — für die des einen ist die Studie (Abb. 85) zu vergleichen — die furchtbare Marter des Kreuzestodes anschaulich macht, läßt er den Heiland an seinem Kreuze mehr schweben als hängen. Der Gottessohn breitet die Arme aus, wie wenn er sich aus dem Erdendunst erheben will zu den himmlischen Höhen,



Abb. 81. Farbenskizze zum Gemälde „Die glückliche Schwester“ in der Sezessions-Galerie in München. (Zu Seite 88.)



Abb. 82. Die glückliche Schwester. 1893. (Zu Seite 88.)



Abb. 83. Mondnacht. 1893. (Zu Seite 82.)

dahin seine Seele zurückverlangt, wo ihn der ewige Vater erwartet. Dem halbgeöffneten Mund scheint der letzte Seufzer zu entweichen, die Augen aber sehen schon die Herrlichkeit des Himmels, deren Glanz das Haupt des Sterbenden mit einer Aureole umwebt. Dieser Christus ist als Symbol des göttlichen Lichtes zwischen die Vertreter der leidenden Menschheit gestellt, die in Dämmer und Dunkel, im Kampfe zwischen Leben und Tod bleibt. Zu Füßen des Heilands weint das Weib, die Repräsentantin des Gefühls, die Mitleidende. Es mag Kreuzigungsbilder geben, die wuchtiger vom Leiden und Sterben Christi sprechen, aber sicher wenige, die den Tod des Heilands in Gott so vergeistigt zum Ausdruck bringen. Neben diesem Bilde entstanden noch das Bild der „Märtyrerin“ (Abb. 88), die vom Mondlicht übergossen am Kreuze hängt, und das der „St. Julia“, die sterbend am Marterholz das Haupt neigt. Daß Keller über den Bildern des Todes nicht das Leben vergaß, bezeugt das durch die Verwendung des gefährlichen Orange merkwürdige Bildnis der pikanten Amalie B. (Abb. 90).

Ein sehr feines Werk ist die „Lesende Dame“ von 1895 (Abb. 89), in der das Lichtmotiv des „Bilderbuches“ (Abb. 79) nach der Richtung variiert ist, daß die feinen Schattentöne das Wesentliche des Bildes ausmachen. Das „Mädchen mit goldenem Kranz“ (Abb. 91) und der „Mulatte“ (Abb. 92) aus dem gleichen Jahr scheinen Vorarbeiten zu nicht ausgeführten Gemälden zu sein. Mit der „Schlangenbeschwörung“ (Abb. 95) — das Bild ist wohl eigentlich als „Eva mit der Schlange“ gedacht — beginnen die bis in die jüngste Zeit fortgesetzten Versuche Kellers, den Körper des modernen Weibes mit seinen durch das Kostüm hervorgerufenen Deformationen für seine künstlerischen Ideen zu verwerten. Man kann gegen diese Akte, die, um ein paar korrespondierende Leistungen zu nennen, auch in den Bildern „Adam und Eva“ (Abb. 103), „Das Erschrecken“ (Abb. 118), „Die Läuferin“ (Abb. 119), „Die Liebe“ (Abb. 116) usw. zu finden sind, seine Bedenken haben, schließlich aber repräsentiert das Weib mit der Schnürtaille das Ideal von des Künstlers Zeit gerade so gut, wie die „Venus von Milo“ das

der griechischen Kunst auf ihrer Höhe vorstellt. Und Keller ist Farbenzauberer genug, um die Mängel der Natur oder in diesem Falle der Unnatur durch andere Reize vergessen zu machen. Das Jahr 1896 bringt wieder ein besonders scharmantes Bild der „Frau von Keller“ (Abb. 93), die sich ihrem Gatten, ihn halb erwartungsvoll, halb schelmisch anblickend, in ihrer neuesten Pariser Toilette präsentiert. Die Art, wie der Maler, ganz abgesehen von der bewunderungswürdigen Porträtleistung, solches Kostüm behandelt, stellt ihn in eine Reihe mit den größten Künstlern. Unter seinem Pinsel verschwindet erkennbar das Banale jeder Mode. Es bleibt nichts zurück als das Wesentliche des Geschmacks, unter dessen Wirkung die Mode entstanden ist. Eine spätere Zeit wird die von Keller gemalten Kostüme genau so reizvoll finden, wie die gegenwärtige die von Terborch, Velasquez oder Reynolds. Als begnadeter, geborener Maler gibt er nicht die bloße Mode, sondern ihre künstlerischen Reize. Von wie wenigen modernen Malern läßt sich gleiches sagen! Das Bild der „Somnambule“ (Abb. 94) bezeugt, daß das Interesse des Künstlers an okkulten Dingen nicht erloschen ist. Noch ein sehr merkwürdiges Bild entstand in diesem Jahre: „Das Glück“. Die Absicht Kellers, Märchenhaftes ins Moderne zu übersetzen, hat in diesem Falle Fiasko erlitten. Das Bild war gut gemalt, aber es ließ auch die aufrichtigsten Verehrer des Künstlers kalt. Man stelle sich vor: In einem geöffneten Dachfenster stehen, eng aneinandergeschmiegt, ein älterer bärtiger Mann und ein dunkelhaariges junges Weib und lauschen den Worten einer heranschwebenden Dame in phantastischer reicher Kleidung. An und für sich war keine der Gestalten schlecht, aber das Ganze wirkte wie ein lebendes Bild, gestellt von Leuten, die sich weder als arm noch als Fee zu verstellen vermögen. Salonparfüm und Märchenduft gehen eben keine erfreuliche Verbindung ein. Echter wirkt schon die Theater-Märchenhaftigkeit der von Bühnenlicht übergossenen „Tänzerin in Weiß“ (Abb. 96). Wie schade, daß Keller nicht öfter dazu gelangt ist, Männerporträts zu malen! Es wird soviel Rühmens von Liebermanns Bildnis



Abb. 84. Herbst. 1893. (Zu Seite 88.)

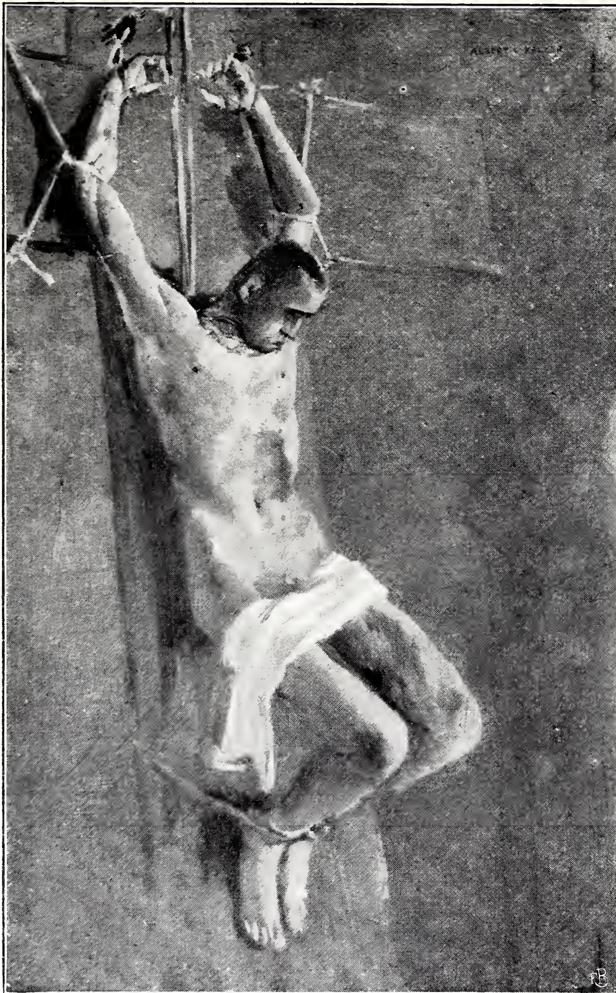


Abb. 85. Kreuzigungs-Studie. 1893/94. (Zu Seite 88.)

des Herrn von Berger in der Hamburger Kunsthalle gemacht — ist das Porträt des Kriegskorrespondenten „Baron von Sonnenburg“ (Abb. 97) eine geringere Leistung? Gewiß nicht; denn realistischer dargestellt und breiter gemalt ist der Direktor des Wiener Burgtheaters auch nicht; als Auffassung indessen und was Ähnlichkeit angeht, verdient das Kellersche Bildnis ohne Frage den Vorzug vor der Schöpfung des Berliner Malers. Wieder erscheint unter den Arbeiten dieses Jahres eine „Versuchung“ (Abb. 98). Die Verführung durch das Weib ist ein Thema, mit dem der Künstler sich stets aufs neue beschäftigt. Bilder dieser Art kehren in seinem Lebenswerk bis in die jüngste Zeit hinein immer wieder.

Das Jahr 1898 bezeichnet der Künstler als ein Glücksjahr in seinem Leben. Nicht nur, daß ihm bedeutende Aufträge erteilt werden — er hatte die Kaiserin Alexandra von Rußland in Darmstadt zu porträtieren und die Frau von Burchtorf, ein Bildnis, das er später übrigens übermalt hat —, es gelingt ihm auch, eine ihn künstlerisch sehr stark anregende junge Dame für eine Reihe von Sitzungen zu gewinnen und im Laufe dreier Jahre viele Bilder nach ihr zu malen. Helene R. erscheint unter anderem in einem seiner reizvollsten Werke, dem eigenartigen „Trio“ (Abb. 100), diesem holden Bukett von reizender Weiblichkeit und schönen Farben. Wie raffiniert ist schon die in die Breite gezogene Komposition! Wirkt das Werk auf der einen Seite stark absichtlich, so macht es auf der anderen den Eindruck, als sei es ganz das Erzeugnis eines Zufalls; denn solche Situation erfindet man nicht, man sieht sie in einem glücklichen Augenblick. Über dem Bilde dieser bequem dahingelagerten Schönen, die sich beim Dampfe ihrer Zigarette süßen Träumen hingibt, liegt Fin du siècle-Stimmung. Diese Träume sind dem Schoßhund der Dame gleichgültig, von dem Pudel aber, der als dunkler Farbenfleck dem hellbeleuchteten Weiß des Fells auf der anderen Seite des Diwans die Balance hält, werden sie entschieden gemißbilligt.

Neben der Malerei beschäftigt der Künstler sich immer wieder mit Spiritismus und Hypnose. In seinem Hause finden Séancen mit allen möglichen Medien statt. Bei einer davon im Jahre 1887 wird durch einen Zufall eine Lampe umgeworfen und die Wohnung in Brand gesetzt, ein Ereignis, das in zwei Bildern



Abb. 86. Große Christus-Studie. Anatomie 1893. (Zu Seite 88.)

festzuhalten, Keller nicht versäumte. Im Jahre 1900 taucht in München das berühmte italienische Medium Eusapia Paladino auf, das späterhin wohl auch auf einigen Taschenspielerkunststücken ertappt worden ist, und produzierte sich in der Wohnung des Barons Schrenck-Notzing. Der Maler malte dann das Bildnis (Abb. 101) dieser merkwürdigen Person, in deren Zügen ebensoviel Energie wie innere Unruhe liegt. Als Ergebnis des durch die Paladino neubelebten Interesses für mystische Vorgänge entstand „Das Wunder“ (Abb. 102), die Vorstellung einer Stigmatisierten im Kloster, die den frommen Brüdern die Wundmale Christi an ihrem Leibe und an ihren Händen zeigt. Als Bild ist es nie vollendet worden. Ein Erzeugnis dieses Jahres ist ferner das Bild des „gotischen Altars“, der in Kellers Atelier steht, mit einer etwas unaufmerksam betenden jungen Dame in Rot davor. Es war damit wohl nichts weiter beabsichtigt, als den kostbaren Gegensatz von verloschenem Gold und Scharlachrot malerisch festzuhalten. Dafür ist „Adam und Eva“ (Abb. 103) wieder ein richtiges Bild, wohl aus dem Wunsche entstanden, ein größeres dekoratives Werk zu schaffen. Bewunderungswürdig in der Komposition — wie prachtvoll füllen die beiden Gestalten den Rahmen! — hat es als Malerei nicht ganz die Delikatesse, die man gerade an Keller so hoch schätzt, aber es ist dennoch eine Leistung, die starke Achtung beanspruchen darf.

Wenn nun für die folgenden Jahre nur noch vereinzelte Schöpfungen des Künstlers namhaft gemacht werden, so ist daraus nicht der Schluß zu ziehen, daß der Maler gefeiert habe. Leben und Malen ist bei Keller ein und dasselbe. Wenn ihn nicht Aufträge beschäftigen, malt er zu seinem Vergnügen meist reizende Bilder von Damen, die ihre Schönheit und ihre Toiletten in den Dienst seiner Kunst stellen. Und er malt Erscheinungen, die sein Malerauge anziehen, nicht einmal, sondern wie Jeanette B., Lily, Pauline R., Helene R., zwanzig-, dreißig-, ja vierzigmal. Aus diesen Arbeiten entsteht dann hier und da einmal, gewissermaßen zufällig, ein Bild, das an die Öffentlichkeit gelangt. Übrigens hatte man Keller 1901 nach Paris geschickt, um eine ausgewählte Sammlung von französischen Bildern für die Internationale Ausstellung im Glaspalaste zu besorgen, was ihm unter Entwicklung einer großen persönlichen Tätigkeit und mit Unterstützung des Ministeriums Roujon-Saglio auch glückte. 1902 ist er als Juror für München in Düsseldorf, 1903 arrangiert er die Sezessionsausstellung in Bremen, 1904 ist er bei der Gründung des Deutschen Künstlerbundes in Berlin tätig. Alle diese repräsentativen Pflichten nehmen ihm ein gutes Teil seiner Zeit, bringen ihm indessen auch durch die daraus resultierenden gesellschaftlichen Anknüpfungen und Beziehungen viel Anregung. Bei seinen okkulten Studien ist er um das Jahr 1903 zum Kapitel der Visionen gekommen, und er malt verschiedene „Visionen von Kreuzigungen“ (Abb. 104). Einen außerordentlich starken Eindruck machen ihm 1904 die Produktionen der Schlaf- und Traumtänzerin Madeleine, eine Französin mit Namen Guipet, die im Zustande der Hypnose ein unglaubliches mimisch-dramatisches Talent entwickelt und Äußerungen des Affekts, der Lust und des Schmerzes mit einer Wahrheit zur Darstellung bringt, die einfach erschüttert und hinreißt. Jedenfalls ist ihre mimische Begabung ungleich größer als ihre Tanzkunst. Es mußte den Künstler, der immer nur die verhaltenen Sentiments von Salonmenschen geschildert, unendlich reizen, sich auch einmal an den in keine gefällige Gesten eingehüllten Ausbrüchen elementarer Empfindungen zu versuchen. Die Guipet gewährt ihm auf seinen Wunsch Sitzungen, und er bringt von ihr zur Darstellung, was ihn von ihren Darbietungen am meisten angezogen: den Ausdruck tiefster innerlicher Erschütterung. Die Madeleine mimt wohl nicht nur in dem Bilde der Neuen Pinakothek (Abb. 106) Schillers Cassandra, sondern auch in dem Gemälde, das dem Freiherrn von Schrenck-Notzing gehört (Abb. 105). Scheint sie in diesem die Worte des Dichters zu illustrieren:

„Warum gabst du mir zu sehen,
Was ich doch nicht wenden kann?
Das Verhängte muß geschehen,
Das Gefürchtete muß nahn.“,



Abb. 87. Die Kreuzigung. 1894. Original im Besitz von Frau v. Hewald in Berlin.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 88.)

so sprechen ihre entsetzten Mienen in dem anderen deutlich genug:

„Und den Mordstahl seh' ich blinken
Und das Mörderauge glühn;
Nicht zur Rechten, nicht zur Linken
Kann ich vor dem Schrecknis fliehn."

Wie unglaublich schwer muß es gewesen sein, aus dem bewegten Mienenspiel der Künstlerin diese Momente mit vollster Deutlichkeit, mit diesem Ausdruck des Lebens herauszuheben! Nur ein Maler, der sich so inbrünstig vertieft hat in die Psychologie des Weibes, wie Keller, vermochte solche Zustände bildlich zu fassen und ihnen durch die Farbe noch eine besondere Eindringlichkeit zu verleihen. Doch Kellers beweglicher Sinn ließ sich durch solche Eindrücke nicht auf lange fesseln. War doch wieder eine bezaubernde Erscheinung in seinen Gesichtskreis getreten: die schöne, dunkelhaarige, blendende und elegante Frau Gisela von W., deren nervöse und rassige Grazie, deren geschmackvolle Toiletten und deren Verständnis für seine künstlerischen Absichten ihn entzückten. Er hat sie seit 1902 unzählige Male gemalt: Wie sie in Balltoilette in „Erwartung" hingegossen auf dem Diwan sitzt (Abb. 107), mit ihrem Töchterchen (Abb. 110), als reines Porträt (Abb. 112) und als Trägerin moderner Kostüme (Abb. 109).

Bis in die letzte Zeit hinein begeisterte ihn diese interessante Frau zu immer neuen Umschreibungen ihrer mondainen Persönlichkeit. 1904 malte er ein neues „Parisurteil" (Abb. 108). Es ist als flüssige Malerei, Rhythmus und Farbe — helles zartes Grün zu dem goldenen Schleier der schwebenden Venus und dem kräftigen Vordergrund — wohl die beste von Kellers Darstellungen des gleichen Motivs und durch die Sonnigkeit des Ganzen vielleicht überhaupt eines seiner bemerkenswertesten Bilder.

Es ist etwas von der sonnigen Stimmung in dem Werke, unter deren Einfluß Keller fast während des ganzen Jahres 1905 stand. Er feierte in diesem Jahre seinen 60. Geburtstag, aus welchem Anlaß ihn nicht nur Ehrungen in Gestalt von Gratulationen, Jubiläumsartikeln in Zeitungen und Zeitschriften und sonstige Ovationen dargebracht wurden, sondern auch eine Ausstellung von fünfzig seiner Bilder im Münchner Kunstverein stattfand. Als Delegierter für die Beteiligung der französischen Künstlerschaft an der X. Internationalen Kunstausstellung geht er mit Hugo von Habermann Anfang Mai nach Paris, wo er einige reizende Wochen auf die amüsanteste Weise in Gesellschaft seiner Gattin, deren französischen Verwandten, vieler Freunde und interessanter französischer Künstler verbringt. Während seine Nini mit Frau von Le Suire in den ersten Junitagen nach deren Besitzung in Arcachon abreist, fährt er mit dem Baron Schrenck-Notzing in dessen Automobil nach München. Diese 1000-Kilometerfahrt in zwei Tagen dünkt ihm eines der anregendsten Ereignisse seines Lebens, besonders wegen der dabei empfangenen malerischen Eindrücke. Den Sommer verbringt er mit Arbeiten und verlebt dann noch einen glücklichen Herbst mit seiner Gattin in Lindau, das ihnen beiden seit Jahren ein lieber Sommeraufenthalt war. Schon bei der Rückkehr nach München verfinstert sich dieser heitere Lebenshimmel. Ohne jeden äußeren Grund bemächtigt sich der lebensfrohen Frau eine sonderbare melancholische Stimmung. Sie klagt, sie glaube unter schwarzen Schwingen und Schleiern zu wandeln, sie habe das Gefühl, daß etwas Entsetzliches geschehen werde. Und diese Ahnungen erfüllen sich. Der einzige Sohn des Ehepaares, der vom Kadetten (Abb. 99) zum Fähnrich im 3. Feld-Artillerie-Regiment inzwischen vorgerückt war, hat sich zum Kaisergeburtstagsdiner des Regiments am 27. Januar 1906 gerade umgezogen, als es ihm einfällt, die Sicherung seines neuen Revolvers einmal zu untersuchen. Eine ungeschickte Bewegung, der Revolver entladet sich und eine Kugel trifft den Unglücklichen zwischen Magen und Herz. Vier Tage danach stirbt er. Die Mutter, deren zarte Natur diesen vernichtenden Schlag nicht ertragen kann, folgt nach einem Martyrium von elf Monaten dem geliebten Kinde in den Tod, den trostlosen Gatten und Vater allein zurücklassend.

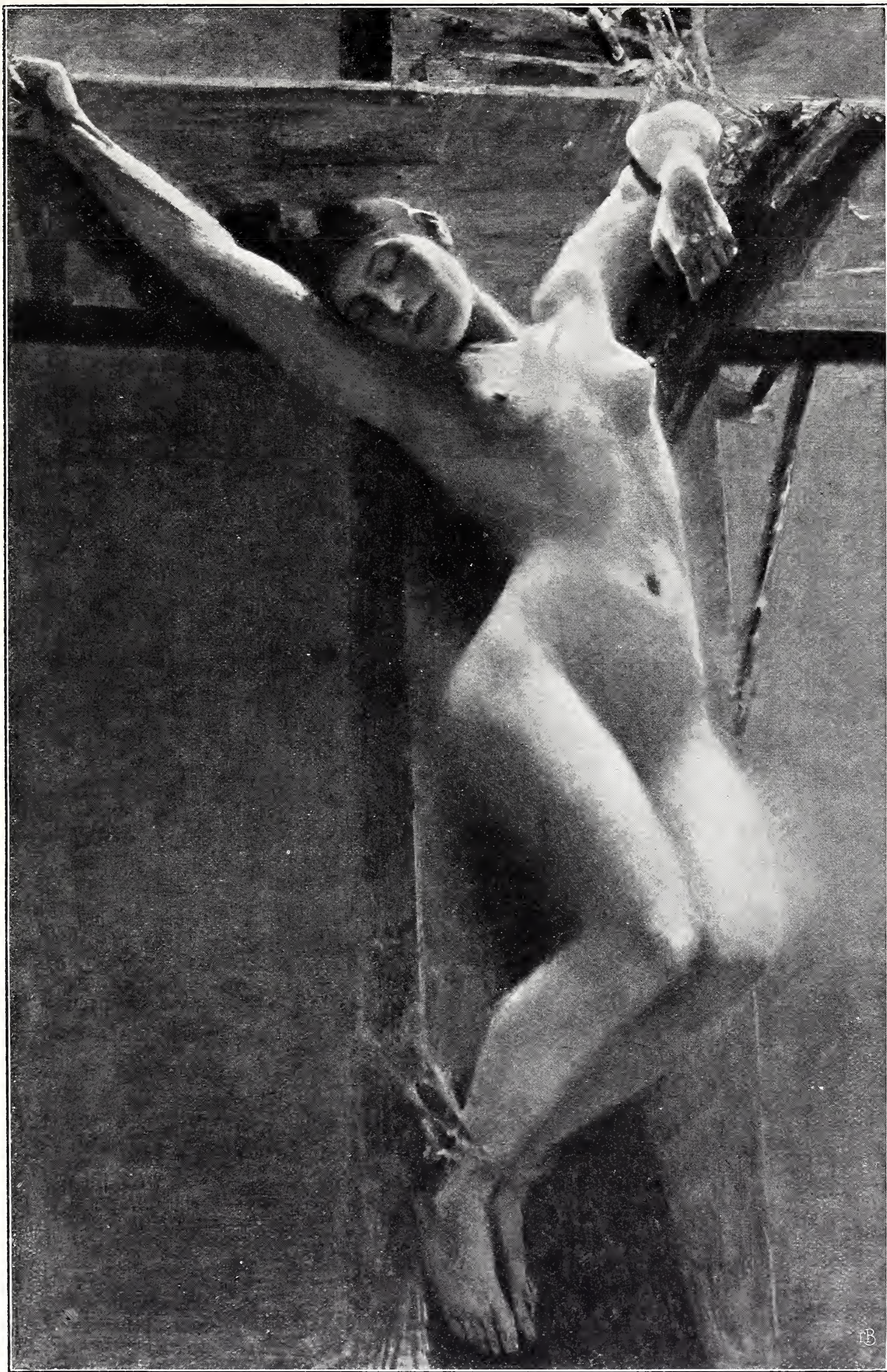


Abb. 88. Mondschein (Märtyrerin). 1894. (Zu Seite 90.)



Abb. 83. Lesende Dame. 1895. (Zu Seite 90.)



Abb. 90. Bildnis von Amalie B. 1894. (Zu Seite 90.)

Seit dem 6. Januar 1907, an dem ihn seine vergötterte Irene verließ, kann Keller, wie er erklärt, weder Schmerz noch Freude mehr empfinden. Das Leben hat seinen Sinn und Reiz für ihn verloren. Nur die Kunst noch fesselt ihn daran. Er erhält die größten Auszeichnungen — der Adel war ihm vom Prinzregenten Luitpold von Bayern bereits 1898 verliehen worden —, die Münchner Sezession veranstaltet ihm zu Ehren eine Ausstellung seines Lebenswerkes im Winter 1907/08, die einen glänzenden Erfolg hat; aber sein Interesse glüht nicht mehr auf. Auch das reizende Bankett, das die Sezession ihm bei Gelegenheit dieser Ehrung gibt, vermag seinen Lebensmut nicht aufzurichten. Er bleibt zwar bei seinen Gewohnheiten, fährt fort, Gesellschaften, Theater und Konzerte zu besuchen, die innere Teilnahme indessen ist ihm auf ewig verloren. Als treueste Freundin und einzige Trostbringerin bewährt sich ihm immer noch am meisten die Malerei.

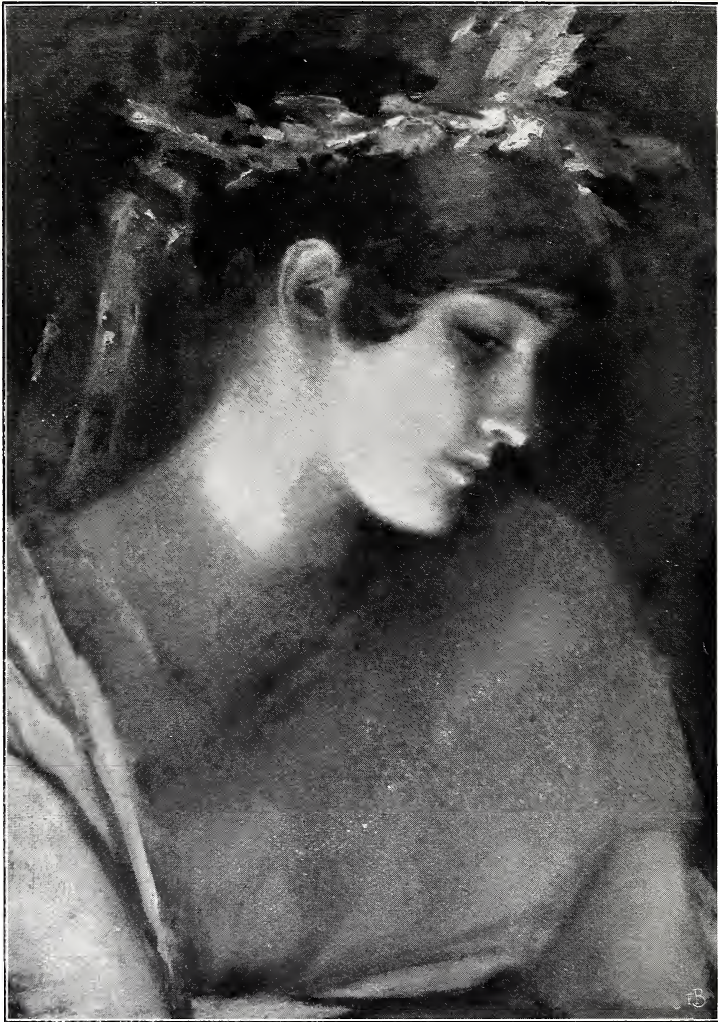


Abb. 91. Mädchen mit goldenem Kranz. 1895. (Zu Seite 90.)

An Aufträgen fehlt es dem Künstler nicht. Bildnisse, wie das des „Fräulein von S.“ (Abb. 111), der „Baronin von Wichmann“ (Abb. 125 u. 126), der „Baronin v. Rummel“ (Abb. 129) und der „Frau Maud von Jessen“ (Abb. 131) bezeugen jedem Sehenden, daß Keller von seinen Vorzügen nichts verloren, daß er immer noch der einzige Maler in Deutschland ist, der distinguierte Damen in distinguierter Weise zu malen versteht.

Doch auch in freien Schöpfungen seiner Phantasie hat Keller nach jener furchtbaren Tragödie sich noch ergangen. Vielleicht klingt die Erinnerung an diese in

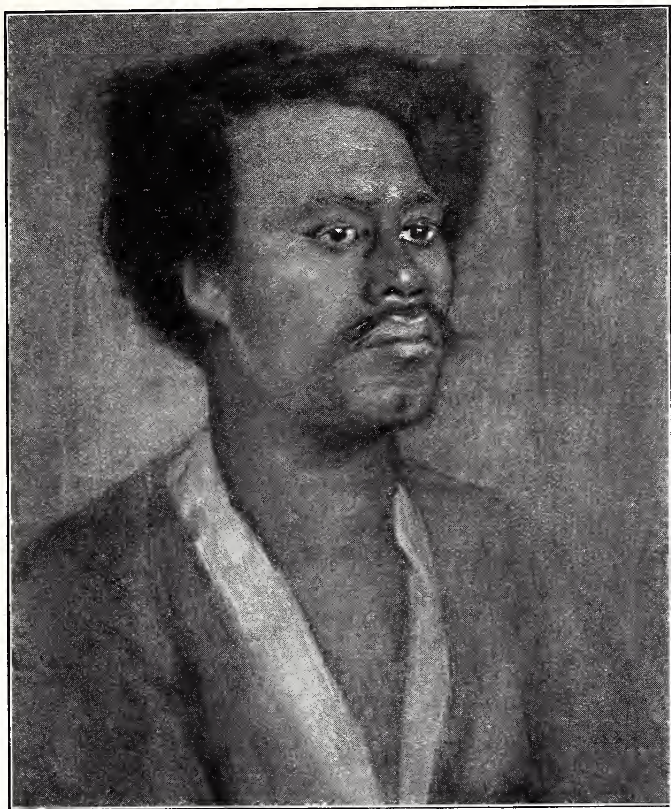


Abb. 92. Mulatte. Studie. 1895. (Zu Seite 90.)

dem Bilde „Der Tod der Antigone“ (Abb. 114) aus; vielleicht ist das neue Kreuzigungsbild von 1909 „Mutter und Sohn“ (Abb. 124) als ein Denkmal des Jammers zu deuten, den er hilflos hat mitansehen müssen. Und auch „Das Erschrecken“ (Abb. 118) mag noch Stimmungen sein Dasein verdanken, die den tief erschütterten Künstler nach jener Katastrophe überfielen. Das Bild „Die Liebe“ (Abb. 116) scheint teils aus dem Wunsche entstanden, den Akt eines modernen Weibes in einer ungewöhnlichen Beleuchtung zu zeigen, teils in leicht satirischer Form der Meinung Ausdruck zu geben, daß der Mann durch die Liebe unter allen Umständen auf die eine oder die andere Weise den Kopf verliert. Das Judith-Motiv war Keller übrigens nicht fremd, hatte er doch 1898 schon eine Dame in eleganter Gesellschaftstoilette, die ein Schwert in der gesenkten Hand hält, als „moderne Judith“ gemalt. Mit Ausnahme des Bildes „Mutter und Sohn“ haftet allen diesen Schöpfungen etwas Verstandesgemäßes an, als habe der Künstler beim Malen an etwas gedacht, was ihm bis dahin immer ferngelegen hatte: an die

Wirkung nach außen. So gute Eigenschaften im einzelnen daran nachzuweisen sind — im ganzen lassen diese Schöpfungen kühl. Man vermißt sogar den eigenen Reiz der Kellerschen Farbe. Um so sprühender leuchtet der aus seinen weniger umfangreichen Schöpfungen, aus dem Bilde der rassigen „Tänzerin Rosita Romero“ (Abb. 115), der „Pariserin“ (Abb. 127) in dunkelblauer Toilette und den Bildern „Moderne Damen“, die der Künstler 1909 und 1910 in großer Zahl gemalt. Und es fehlt in diesen Jahren auch nicht an wahrhaften Glanzstücken. Da ist das Bild „Der grüne Schleier“ (Abb. 120), das in Farbe und Lichtführung Schöpfungen wie der „Lesenden Dame“ (Abb. 79), dem „Bilderbuch“ (Abb. 89) ruhig an die Seite gestellt werden darf. Da sind ferner die Bilder, die die Schauspielerin Camilla Eibenschütz in der Rolle der „Myrrhine“ in Aristophanes' unsterblicher Komödie „Lysistrata“ darstellen. Das eine, sie in der Szene zeigend, in der die Frauen über die nahe Rückkehr ihrer Männer jubeln, bringt in seiner Farbe all die übermütigen Schreie, die tosende Freude, mit der auf Reinhardts Bühne die Ankunft von Myrrhinens Gatten, des Kinesias, begrüßt wird (Abb. 122); das andere gibt in unübertrefflicher Weise die Schelmerei der hübschen und anmutigen Künstlerin wieder, mit der sie die Liebesgier ihres Gatten stachelt und ihn zum Aufgeben seiner kriegerischen Pläne bringt. Zugleich ist es ein vorzügliches Porträt der Schauspielerin (Abb. 117). Und ein ganz einziges Werk, in der Pikanterie der Farbe wie in seiner watteauhaften Grazie, ist die scharmante „Tänzerin“ (Abb. 128). Die Bilder „Läuferin“ (Abb. 119), „Jüdin“ (Abb. 121) und „Waldnymphe“ (Abb. 123) gehören in der Tendenz, rosiges oder bleiches Fleisch zu kaltfarbigen Hintergründen zu stimmen, zusammen, während die Schöpfung „Höllenfahrt“ (Abb. 130) erkennen läßt, wieviel freier Keller im Laufe der Jahre in der Behandlung dieses früher schon von ihm behandelten Themas geworden ist.

Es muß hier die Bemerkung gemacht werden, daß die in dieser Darstellung genannten Werke längst nicht alle sind, die der Maler geschaffen. Dazu ist Kellers Oeuvre viel zu umfangreich. Es konnten nur ungefähr die wichtigsten namhaft gemacht werden. Es war davon schon die Rede, daß Keller Personen, die ihn künstlerisch angezogen, unendlich oft gemalt hat, daß er bestimmte Bildmotive immer wieder variierte. Und selbst bei Bildnissen nötigte ihn seine Gewissenhaftigkeit dazu, von den Porträtierten eine ganze Reihe Skizzen und Studien zu malen, ehe er die definitive Leistung in Angriff nahm. Eine große Zahl dieser Studien und Skizzen könnten nach heutigen Begriffen getrost als Bilder gelten. Man braucht nur auf die Farbenstudien zur „Auferweckung“ von 1885 (Abb. 55) hinzuweisen, auf die „Kleine Pariserin“ (Abb. 35) und ähnliche Arbeiten, um klarzumachen, mit welchem tiefen Ernst dieser ausgezeichnete Maler jede Aufgabe anzugreifen pflegt. Es muß Achtung für ihn erwecken, wenn man hört, daß er für sein großes Bild „Die Auferweckung“ mehr als hundert Studien gemalt hat, daß von dem „Hexenschlaf“ zwanzig Bilder und Skizzen existieren, daß noch zehn Bilder der Madeleine Guipet für die Kassandra in seinem Atelier stehen und zwanzig Bildnisse der Traumtänzerin. Von Frau von Le Suire malte der Künstler fünfzehn Porträts und Skizzen, von Rosa Bahr, der ersten Gattin Hermann Bahrs, sieben Bildnisse. Von dem „Römischen Tempel“ (der Faustina) gibt es zwei Bilder, vom „Parisurteil“ sieben verschiedene Bilder, von der „Römischen Villa“, außer den Bildern in Basel und Königsberg, mehrere Skizzen. Die „Somnambule“ wurde mehrmals, die „Kreuzigung“ dreißigmal, die Baronin von W. zwölfmal gemalt. Kellers Ateliers in München beherbergen jetzt noch mehr als 300 durchgeführte Skizzen und Studien. Diese Zahlen bezeugen eindringlicher als alle Worte, daß Keller zu den fleißigsten Künstlern gehört, zu denen, die sich nie genug tun können und in der künstlerischen Arbeit, nicht im Erfolge, ihre größte Befriedigung finden.

Eine gewisse Schwierigkeit bereitet auch die Datierung seiner Werke. Er stellt oft eine Arbeit beiseite, um erst nach mehreren Jahren die letzten Striche daran

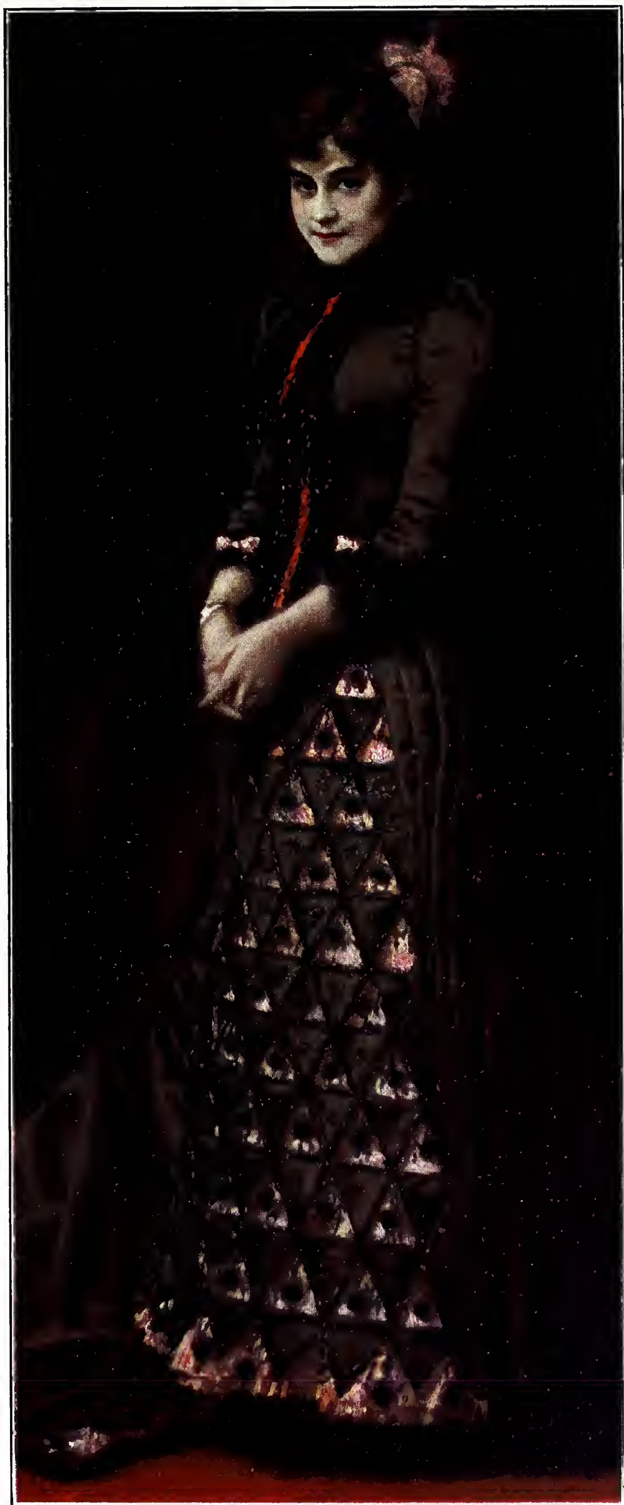


Abb. 93. Frau v. Keller. Gemälde vom Jahre 1896.
(Zu Seite 91.)



Abb. 94. Somnambule. 1896. Im Besitz des Grafen Andrassy. (Zu Seite 91.)

zu tun und sie dann an die Öffentlichkeit zu bringen. So hat er, um in der Ausstellung der Münchner Sezession im Winter 1907/08 möglichst viel Ungekanntes zu zeigen, 25 Bilder fertig gemacht, die er jahrelang vorher begonnen. Diese Eigentümlichkeit erklärt sich bei ihm aus der Leidenschaft, immer wieder etwas anderes und Neues in Angriff zu nehmen, die Gunst der Stunde um jeden Preis zu nützen. So hat er viele Arbeiten gemacht, vergessen und erst nach Jahren wieder entdeckt. Heut noch gilt ihm das Errungene nichts, weil er an das denkt, was er alles erst noch machen will. Kein Künstler kann weniger selbstgefällig auf



Abb. 95. Schlangenbeschwörerin. Eva. 1896. Gemälde im Besitz des Herrn W. J. Plüger in Bremen. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 90.)

das Erreichte blicken als er und weniger Pietät für seine Arbeiten haben. Keller sieht in der Entstehung des Kunstwerks ein ebenso großes Wunder, wie in der des Menschen, und in dem Wonnegefühl, das die künstlerische Produktion, die Vollziehung des Schöpfungsaktes, die Fähigkeit, aus nichts etwas zu machen, begleitet, den stärksten Antrieb zum künstlerischen Schaffen. Oft, meint er, habe ihn das Gefühl beschlichen, daß er selbst gar nicht der Schaffende, sondern nur ein Werkzeug gewesen sei, und er macht eine Reihe von Werken namhaft, die er ohne sein bewußtes Dazutun, in einer Art autosuggestivem Zustande meistens in einer Sitzung oder doch in einem Tage gemalt hat. Mit Recht weist er darauf hin, daß gerade diese Werke in besonderem Maße den Charakter der Geschlossenheit und Unantastbarkeit tragen. Überraschenderweise sind unter diesen Leistungen so vollendete Schöpfungen, wie das Bildnis der Frau von Le Suire (Abb. 60), die „Übergabe der Leiche Latour d'Auvergnes" (Abb. 70), „Akt am Strande" (Abb. 21), „Lesende Dame" (Abb. 89), „Dame am Schreibtisch" (Abb. 33), „Münchner Residenztheater" (Abb. 26), „Deutsche Frau" (Abb. 39) und viele andere, deren intime Durchbildung ein so schnelles Entstehen fast unglaublich erscheinen läßt.

Ein Maler mit dieser beinahe mystischen Auffassung von Kunst ist an und



Abb. 96. Tänzerin in weißem Kostüm auf Rot. 1897.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 91.)



Abb. 97. Kriegskorrespondent Major a. D. Baron v. Sonnenburg. 1897. (Zu Seite 92.)

für sich schon keine alltägliche Erscheinung; aber auch der Mensch Keller ist ganz gewiß keine solche. Dieser schlanke, elegante, stets nach der letzten Mode gekleidete Herr mit dem weißen sorgsam gescheitelten Haar und dem dunklen Schnurrbart, mit den lebhaften Augen und der brillanten Haltung sieht eher einem Diplomaten als einem Maler gleich. Er hat das Abgeschliffene, Beherrschte der Bewegungen, die wie angeboren wirkende Liebenswürdigkeit der Menschen, die mit absoluter Selbstverständlichkeit um die Dinerstunde in den Frack schlüpfen und die viel in der Gesellschaft leben. Doch hier trügt ein wenig der Schein. Keller hat von Kindheit an neben seiner Freude an glänzender Geselligkeit eine auffallende Neigung für die

Einsamkeit und das Alleinsein besessen. Die Gesellschaft anderer Menschen war ihm immer etwas sehr Entbehrliches. Der gesellige Verkehr im Hause seiner Mutter war nicht besonders groß. Erst nach seiner Heirat ging er viel in die Welt, weil seine schöne Gattin soviel Vergnügen daran fand, und die Umstände es forderten. Von der Schulzeit her hatte er ein paar gute Freunde, zu denen sich auf der Universität natürlich mehr gesellten; in Wirklichkeit indessen waren es immer nur einer oder zwei, für die er stärkere Sympathien empfand, und die ihm ihr Leben lang liebe und treue Freunde blieben. Im Laufe der Jahre sind sie dahingestorben und jetzt ist nur noch einer übrig, der ihm als Freund nahesteht: Hugo von Habermann, dessen unerschöpflichen Geist, erlesenen Geschmack und feinstes Verständnis für alle Dinge er aufs höchste schätzt. Seit dem Tode seines Sohnes erfüllt Keller nur noch die Höflichkeitspflichten, die ihm seine Stellung in der Gesellschaft auferlegt. Meist ist er jetzt allein und verbringt seine Abende in der Regel zu Hause, wo er durch Klavierspiel und Lektüre sich unterhält oder seine ausgebreitete Korrespondenz besorgt; denn wenn es ihm auch an intimen Freunden mangelt, so besitzt er doch außerordentlich viel Bekannte, die ihm sympathisch sind und mit denen in Verbindung zu bleiben ihm ein Bedürfnis ist.

Da Kellers Bilder größtenteils mehr Gehirn- als Handarbeit sind — wo wäre die Zeit sie zu ersinnen, wenn ihr Schöpfer sich beständig in der meistens nicht sehr interessanten „Gesellschaft“ bewegen würde? Zu einem Gesellschaftsmenschen in dem üblichen Sinne würden übrigens so hervorragende Persönlichkeiten wie Ramberg und Schwind, Hagn und Piloty, Kaulbach und Bayersdorfer sich nun und nimmer hingezogen gefühlt haben. Ein solcher schafft auch nicht Werke wie die „Auferweckung“ oder die „Kreuzigung“, wie „Die glückliche Schwester“ oder das „Diner“, vertieft sich nicht in die Abgründe der Psychologie und malt nicht Bildnisse von so erschöpfender Charakteristik, mit so zartem Gefühl für die leisesten Seelenschwankungen, wie Keller. Es ist absolut falsch, von der Tatsache, daß ein Künstler viele Frauen gemalt hat, die nur hübsch waren und schöne Toiletten trugen, Schlüsse auf sein Innenleben zu ziehen. Ein Maler wählt seine Modelle nach Gründen, die in seiner Kunst liegen. Jedenfalls ist ein Maler, der so scharf beobachtet hat, wie Keller, nicht nur ein Mensch mit guten Augen, sondern auch eine überragende Persönlichkeit. Die Gesellschaft schätzt niemanden ein halbes Jahrhundert lang, der ihr nicht höchsten Respekt abnötigt. Zu wieviel bedeutenden Menschen hat Keller Beziehungen gehabt, welche großen geschichtlichen Persönlichkeiten haben seinen Weg gekreuzt! Diese Fülle von interessanten Erlebnissen! Ein paar davon mögen hier ihren Platz finden.



Abb. 98. Versuchung. 1897. (Zu Seite 92.)



Abb. 99. Kadett (Hans Balthasar Keller). 1899. (Zu Seite 96.)

Am 8. Juni 1892 gab es in der Villa Lenbach eine Soiree, zu der unter anderen Gästen Hans von Bülow, Levi und Dr. Marsop erschienen waren. Nach Tisch geht die ganze Gesellschaft in Lenbachs Atelier hinauf. Dort wird sie Zeuge eines überaus heftigen Streites zwischen Bülow und Levi, dessen Ausgangspunkt die am Tage vorher von Bülow dirigierte Aufführung der Eroica in Augsburg bildet. Es handelt sich um ein gewisses sf. im ersten Satze des Beethovenschen Werkes, das, zwischen zwei p. stehend, nach Bülows Auffassung ebenfalls noch piano sein muß. Levi wirft ihm vor, diese Stelle nicht genügend nuanciert zu haben. Bülow entgegnet mit Recht, daß man mit einem neuen und



Abb. 100. Trio. 1899. Im Besitz der Frau Toelle in Barmen. (Zu Seite 92.)

ungenügenden Orchester nach nur einer Probe nicht machen könne, was man wolle und möchte. Im weiteren Verlaufe dieser Auseinandersetzung wird er dann so ausfallend gegen den Münchner Kapellmeister, daß dieser schließlich voll Wut das Lenbachsche Haus verläßt. Bülow hatte für die schnöde Abfertigung Levis seine besonderen Gründe. Er wollte diesem seine Verachtung über bewiesene Gesinnungslosigkeit zeigen. Denn Levi war, seit er nach sechswöchigem Antichambrieren endlich Zutritt in Wahnfried erhalten, Wüllner verdrängt und in Gnaden von der Familie Wagner aufgenommen, dieser zuliebe seinem früheren Abgott Brahms abtrünnig geworden. Bülow, der Freund und Verehrer von Brahms, konnte sich nicht enthalten, das diesem damit zugefügte Unrecht zu ahnden, und durfte das um so eher, als er selbst gegenüber Richard Wagner Beweise von einer Höhe und Reinheit des Charakters gegeben, die der höchsten Bewunderung wert erscheinen.

Fünfzehn Tage später sind Keller und Gattin wieder in Lenbachs Villa mit dem Ehepaare Paul Heyse, mit Graf Holnstein, Graf L. Arco, Graf Pückler, Solbrig, Pfeuffer und Hornstein um den Gast des Hauses, den Fürsten Bismarck, versammelt, der den Fackelzug der Münchner Studentenschaft auf der Veranda des Hauses entgegennehmen will. Nach Schluß der Ovation zieht man sich in das große Atelier zurück, wo der Kanzler in einem mächtigen Lehnstuhl Platz nimmt, Bier trinkt, Pfeifen raucht und mit Paul Heyse eine lange und denkwürdige Unterhaltung über die Gründung des Deutschen Reiches und das Verhalten der Kleinstaaten dabei führt. Die Anwesenden lauschen lautlos den Worten Bismarcks. Man hat zwei Stunden Zeit, ein weltbewegendes geschichtliches Ereignis von dem Genie unter den mitwirkenden Persönlichkeiten dargestellt zu hören. Jedermann hat die Empfindung, daß ein Mensch unmöglich imposanter sein könne als dieser zum Ausruhen gezwungene Staatsmann. Um elf Uhr ermahnt Schweninger den Fürsten, zu Bette zu gehen. Er gehorcht und verabschiedet sich, während die Fürstin noch einige Zeit unter den Gästen Lenbachs verweilt.



Abb. 101. Bildnis von Eusapia Paladino. 1900.
(Zu Seite 94.)

Mitte August geht das Ehepaar Keller nach Bayreuth, um des Malers Lieblingsoper, die „Meistersinger“, mit Richter als Dirigenten zu hören. Keller, der sehr empfindlich in musikalischen Dingen ist, findet die Ouvertüre durch das verdeckte Orchester vollkommen ruiniert, ebenso einen großen Teil des Orchesters selbst; den vokalen Teil indessen herrlich. Nach Schluß der Oper ziehen Keller und Frau sich mit Lenbach und dessen schöner Gattin Lena



Abb. 102. Das Wunder. (Stigmatisation im Kloster.) 1908. (Zu Seite 94.)

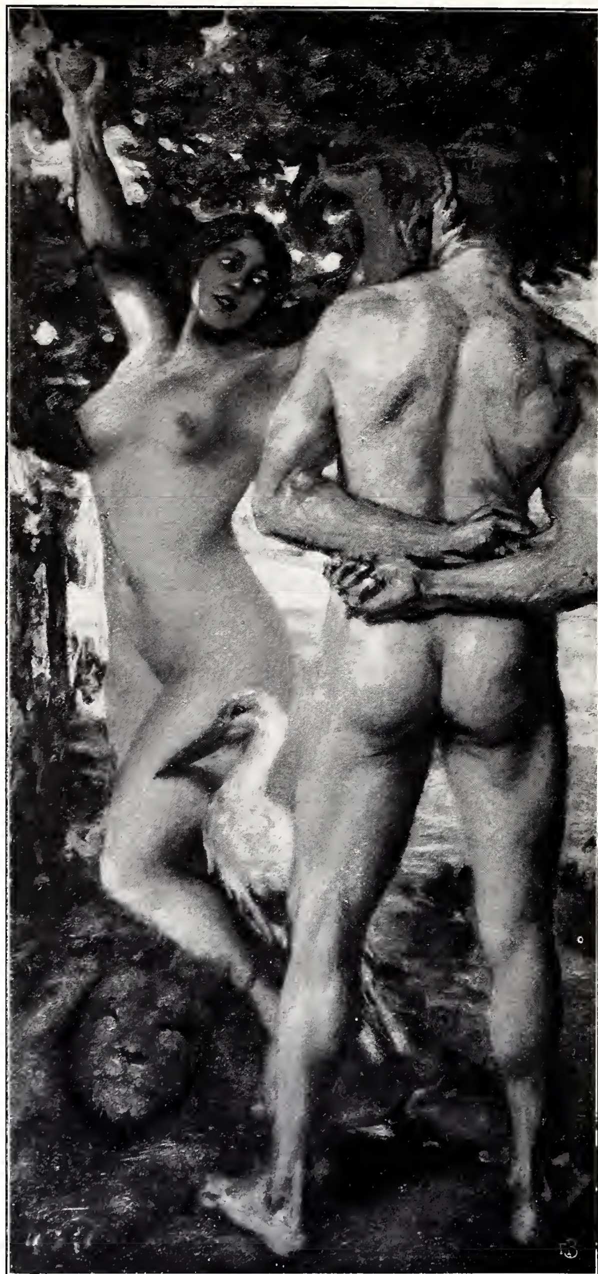


Abb. 103. Adam und Eva. 1900.
Im Besitz des Städelschen Instituts in Frankfurt a. M. (Zu Seite 94.)

und Levi zu Sammt zurück und haben, da auch Hans Richter und Felix Mottl an ihrem Tische Platz nehmen, das Vergnügen, die Gesellschaft aller drei Kapellmeister der Festspiele auf einmal genießen zu können. Ein paar Tage später ladet der unvergeßliche Tenor Heinrich Vogl die Münchner Freunde zum Frühstück und zu einer „kalten Ente“ ein, die er selbst bereitet. Nach und nach finden sich weitere Teilnehmer, unter ihnen die Sänger Scheidemantel und Anthes, ein. Levi, sehr gut aufgelegt, singt die Sarastro-Arie und andere Sachen, wie „Ich bin ein Musikante ...“, mit Nachahmung der verschiedenen Instrumente und mit Chorbegleitung, Vogl singt das Frühlingslied von König Ludwig, Scheidemantel den italienischen Tannhäuser usw. Man amüsiert sich kostbar. Am Abend gibt Cosima Wagner in der Eremitage ein großes Souper im Freien. Nach dessen Beendigung fährt man um neun Uhr in die Stadt zurück, wo das Kellersche



Abb. 104. Vision einer Kreuzigung. III. 1903. (Zu Seite 94.)

Ehepaar im Garten der Sonne noch ein paar behagliche Stunden mit der Gräfin Schlippenbach, dem Grafen Rantzau und den Familien Lenbach und Graf Wilhelm Bismarck verbringt.

Zu verschiedenen Malen ist Keller mit Kaiser Wilhelm II. zusammengetroffen. Den stärksten Eindruck von der Persönlichkeit des Monarchen empfing er, als er diesen durch die erste Ausstellung der Münchner Sezession in der Großen Berliner Kunstausstellung von 1893 zu führen hatte. Er ist, wie alle, die Gelegenheit haben, den Kaiser in der Nähe kennen zu lernen, bezaubert von dessen Liebenswürdigkeit und Natürlichkeit. Niemals sei er jemand begegnet, der ihm mit so durchdringender Offenheit und wohlwollender Schärfe ins Auge geblickt habe. Nach den Gerüchten, die über die Kunstanschauungen des Kaisers in Umlauf sind, wird er durch dessen gesundes und objektives Urteil überrascht. Er vermag nicht zu widersprechen, wenn ihm der Kaiser, den er, um ihm die Schönheit eines Reinigerschen Bildes sichtbar zu machen, bis an die Gegenwand zurückgeführt hat, sagt: „Wer hat so große Räume, um die Bilder alle aus so riesiger Entfernung zu betrachten? Und



Abb. 105. Marie Madeleine als Kassandra. 1904.
Im Besitz des Freiherrn v. Schrenck-Notzing in München. (Zu Seite 94.)

ist es eigentlich das Richtige, daß ein Bild erst auf zehn Schritt etwas wert ist?" Dabei blickt er dem Künstler, wie fast bei jeder Anrede, tief und fest, beinahe starr in die Augen.

Keller, der auch in den beiden folgenden Jahren den Kaiser durch die Ausstellungen der Sezession in Berlin und München zu führen hatte, faßt seine Meinung über das Verhältnis des Monarchen zur Kunst etwa so zusammen: Man dürfte froh sein, wenn das deutsche Publikum die Kunst so gesund und unvoreingenommen beurteilen möchte wie der Kaiser. Jedermann, und auch ein Kaiser, habe das Recht, persönlichen Geschmack sowie Sympathien und Antipathien zu besitzen; doch nicht jedermann habe, wie ein Souverän, die Verpflichtung, in Dingen der Kunst konservativ zu sein und die großen Errungenschaften der Vergangenheit hochzuhalten, besonders in einer Zeit, in der soviel gemalter, architektonischer und



Abb. 106. Marie Madeleine. 1904.
Gemälde der Neuen Pinakothek in München. (Zu Seite 94.)

kunstgewerblicher Blödsinn zu sehen und selbst nicht einmal ein Velasquez mehr seines Ruhmes sicher sei. Und könne man es einem Kaiser oder irgendeinem anderen Menschen übelnehmen, wenn er die Witzblätter nicht liebt, die ihn verhöhnen, so bewunderungswürdige künstlerische Leistungen sie auch bringen mögen?

⊠ ⊠ ⊠

In Kellers Lebenswerk lassen sich ziemlich leicht drei Perioden unterscheiden. Mit dem Jahre 1878 etwa schließt die erste, die man die naive oder auch die reinmalerische nennen könnte. Die zweite umfaßt die Bilder, die nicht einfach objektiv gesehen, sondern zuerst im Kopfe des Malers entstanden sind, die er zunächst ersann und dann erst in die von ihm mit immer größerer Sicherheit beherrschte malerische Form brachte. Diese Periode dauert ungefähr bis 1908. Seine große Winterausstellung in der Münchner Sezession (150 Bilder) verschaffte ihm damals einen Überblick über den wichtigsten Teil seines Lebenswerkes und machte ihm Lust, noch einmal sich in der Art seiner Jugend zu versuchen. Selbstverständlich sind diese Perioden nicht als scharf umgrenzt aufzufassen. Keller hat auch in der mittleren viele Bilder und vor allem Naturstudien im Sinne der beiden anderen gemalt, und sowohl in der ersten als auch in der dritten Periode finden sich Schöpfungen, die ebensogut der zweiten angehören könnten. Der Höhepunkt seiner Entwicklung liegt zwischen den Jahren 1885 und 1890; beginnend mit den Skizzen und römischen Studien zur „Auferweckung", umfaßt er das große Bild der „Auferweckung", den „Hexenschlaf" und die um ihn sich gruppierenden Bilder, die schönsten Porträts der Frau von Keller, die verschiedenen Bildnisse der Frau von Le Suire und der Frau Fleischer, das Porträt der Frau von Kühlmann und das „Diner".

Was den Künstler zu einer so bemerkenswerten Erscheinung innerhalb der zeitgenössischen Malerei macht, ist nicht nur seine Meisterschaft im Malen, sondern vor allem auch seine Fähigkeit, „mit Bedeutung" zu malen, den Sinn der Erscheinungen anschaulich zu machen. Er unterscheidet sich durch diese Fähigkeit sehr stark von Künstlern wie Leibl, Trübner, Liebermann und anderen, für die die Malerei Selbstzweck ist und die nicht daran denken, mit ihrer Hilfe ästhetische und geistige Probleme zur Lösung zu bringen. Es spricht für die Stärke von Kellers Persönlichkeit, daß er niemals aufgehört hat, von dieser Fähigkeit Gebrauch zu machen, obwohl die Mode sie perhorreszierte und sich beinahe ausschließlich den Nurmalern zuwendete. Diese Treue gegen sich selbst gehört in der heutigen Kunst zu den größten Seltenheiten. Sie ist ein Besitzstück aus der Erbschaft der alten Romantik, das der moderne Romantiker hochhält, und ein Luxus, den nur die innerlich reichen Künstler sich gestatten können. Das ist nun freilich nicht so zu verstehen, als habe der Künstler jeden Fortschritt abgelehnt. Er hat vielmehr außerordentlich gut Schritt mit der allgemeinen künstlerischen Entwicklung der Zeit gehalten, jedoch nur das aufgenommen, was seinem Talent gemäß war. Gar soviel war nicht einmal nötig, denn Keller gehörte schon bei Beginn seiner Laufbahn zu den am meisten avancierten Malern. Zudem konnte es sich bei ihm nur um eine Entwicklung seines technischen Vermögens handeln und um eine Verfeinerung seines farbigen Ausdruckes. Wie allen Koloristen ist auch ihm ein ganz bestimmtes Farbenempfinden angeboren, das, in seinem Wesen feststehend, nur in einer ganz bestimmten Richtung ausbildungsfähig ist. Allerdings unterscheidet Keller sich von anderen Koloristen dadurch, daß sein Farbenempfinden ungewöhnlich reich ist und daß es eigentlich keine Farbe gibt, mit der er nichts anzufangen wüßte. Als Kolorist konnte er sich nur in der Richtung der Nuance verfeinern, als Maler hatte er nichts nötig, als die Gesetze der Bildwirkung immer mehr beherrschen zu lernen. Es ist erstaunlich, wie vorsichtig, gleichsam Schritt vor Schritt, der Maler vorangegangen ist, wie er nur ganz allmählich das Format seiner Bilder vergrößert und erst, als er ganz gewiß ist, auch die größten Flächen malerisch zu beherrschen, Bilder von imposanten Dimensionen



Abb. 107. Erwartung. 1904. (Zu Seite 96.)

schafft. Er brauchte zu diesem Zwecke nicht einmal seine Malweise zu ändern. Die frühen kleinen Frauenporträts (Abb. 13 u. 17) sind bereits recht breit gemalt. Er brauchte seinen Strich nur dem größeren Format anzupassen. Je sicherer er im Handwerklichen der Malerei wurde, um so kräftiger begann er nun, die Pointe der Komposition aus dem Bildinhalt herauszuheben. Man bemerkt das vor allem, wenn man seine Bildnisse aus dem Anfang der siebziger Jahre mit den späteren Porträts vergleicht. Gewiß: die Köpfchen der Bildnisse von Jeanette B. (Abb. 13), Fräulein Milli Cramer (Abb. 12), Frau M. L. (Abb. 17), sind reizend; doch ihnen fehlt, um sie mehr als nur hübsch erscheinen zu lassen, etwas Wesentliches — der Charakter. Nicht sie machen das Wirksame dieses Porträts aus, sondern die ungleich charaktervoller gemalten Kostüme. Ganz anders dagegen die


Abb. 108. Urteil des Paris. 1905. Wien. (Zu Seite 96.)


späteren Bildnisse. Da beherrschen Köpfe und Hände das ganze Bild. Nicht allein wegen der Beseeltheit des Gesichtsausdruckes, sondern auch durch die Malerei, weil Keller inzwischen gelernt hatte, die zu lebhaften Details der Toiletten und deren Farbigkeit den Köpfen unterzuordnen. Die Bildnisse der Frau von Keller (Abb. 23 u. 65), der Frau Else Fleischer (Abb. 63), der Frau von Ruemann (Abb. 24), der Frau von Kuehlmann (Abb. 69), der Frau von Le Suire (Abb. 60) zeigen selbst in farblosen Wiedergaben, wie groß der Gewinn war, wie stark die Persönlichkeiten gegenüber den Zufälligkeiten sprechen. Aber auch bei den Kompositionen springt der Fortschritt in die Augen. Bei dem „Diner des siebzehnten Jahrhunderts" (Abb. 4) hat Keller noch gar kein anderes Mittel als die Farbe, um dem Bilde Gliederung zu geben. Das gilt bis zu einem gewissen Grade auch noch für die erste Idee der „Auferweckung" (Abb. 19). Wieviel sicherer ist die Pointe des Bildes schon in dem „Porträtmaler" (Abb. 22) herausgehoben! Wie unauffällig gehen alle perspektivischen Linien auf die helle Frauengestalt.



Abb. 109. Bildnis von Frau G. v. W. 1906. (Zu Seite 96.)

In dem Bilde des „Römischen Tempels“ (Abb. 30) treten die alten Mängel noch einmal scharf hervor. Das Bild besteht aus zwei Motiven, die durch die mittlere Tempelsäule noch besonders geteilt werden. Das Auge des Betrachtenden geht unruhig zwischen der saphirblauen Erscheinung der Kaiserin und der Orakelgruppe hin und her. Auch die verschiedenen Studien zur „Auferweckung“ (Abb. 52 u. 54) lassen erkennen, daß der Künstler über den Schwerpunkt der Komposition zunächst sich gar nicht klarwerden konnte. Er schwankt, ob es die Gestalt des Heilands oder der Sarkophag mit der Toten sein soll. In den beiden Studien (Abb. 51 u. 55) ist er schon zu der Einsicht gelangt, daß das Bild in den Erscheinungen beider Hauptpersonen gipfeln müsse. Das Werk selbst (Abb. 58) zeigt eine geradezu klassische Lösung aller Schwierigkeiten. Die Figuren des Heilands und des Mädchens sind zu einer beziehungsvollen Gruppe vereinigt, die mit äußerster Feinheit balanciert wird durch die Gruppe des Alten mit der an ihn sich schmiegenden Frau. Ausgezeichnet vermittelt die am Fußende des Sarkophages weinende Alte den Zusammenhang zwischen der Hauptgruppe und dem zuschauenden Volk. Das Motiv selbst wird auf zweifache Weise betont: durch das Podium, das die Gruppe Christi und des Mädchens über das Niveau der übrigen Gestalten emporhebt, und durch die Isolierung der Gestalten mittels eines besonderen Hintergrundes. Sie beherrschen fast die Hälfte der Bildfläche. Weniger einheitlich wieder ist die kompositionelle Anordnung im „Hexenschlaf“ (Abb. 64). Wie gesucht ist die Verbindung zwischen der Hexe und der Vordergrundsgruppe durch den zu ihr hinaufreichenden Arm! Und ebenso lose steht der Hintergrund zu ihr in Beziehung. Dem linearen Aufbau des Bildes fehlt der Rhythmus. Durch die Treppenwange links wird er nur dürftig betont. Um so gelungener ist die Verteilung der Massen in dem Latour d’Auvergne-Bilde (Abb. 70). Wie geschickt leiten die Linien, die von der Bahre, dem Katafalk und dem Sarge gebildet werden, das Auge auf die eigentliche Handlung! Wie wirksam schließt der dreieckige Giebel des Monuments das Bild hinten ab, zugleich die Verbindung zwischen den beiden Gruppen von Menschen herbeiführend! Die geschlossene Masse der Soldaten und Zuschauer links läßt die Auflösung der Gruppe hinter dem Katafalk um so vorteilhafter hervortreten. Zu dem frappanten Eindruck, den das „Diner“ (Abb. 76) macht, trägt die originelle, anscheinend so einfache Komposition nicht zum wenigsten bei. Die charakteristischen und bewegten Silhouetten der beiden Personen im Vordergrund geben vor allem den Eindruck des Lebens, den das Bild hervorruft. Sie überschneiden ferner die von der Tafel geschaffene Horizontale diagonal und vereinigen sie dabei mit der von der Platte des Büfetts gebildeten Fortsetzung, so daß die episodische Figur der Dame mit der Mokkaschale und der Zigarette in die Komposition mit eingezogen wird. Eine ähnliche Rolle wie dieses elegante Paar spielt die bräunliche Gestalt des schönen Hirten im „Urteil des Paris“ (Abb. 78) und die vor dem Katafalk kniende Nonne in dem Bilde „Die glückliche Schwester“ (Abb. 82).

Bei jedem Maler pflegen sich im Laufe der Zeit gewisse Gewohnheiten für die kompositionelle Anlage seiner Bilder einzustellen. Auch Albert von Keller, so wenig er sonst ein Gewohnheitsmensch ist, so kapriziös seine Schöpfungen oft erscheinen, ist nicht ohne solche. So sind fast seine sämtlichen Bilder so gemalt, daß der äußerste Hintergrund, der Endpunkt aller perspektivischen Linien, auf der linken Seite liegt, so daß man gut tut, die Augen von rechts her in das Bild wandern zu lassen. Schon sein erstes Werk, „Faun und Nymphe“ (Abb. 2), ist nach diesem Prinzip gemalt. Man findet es ferner angewendet in den Gemälden „Zur Audienz“ (Abb. 8), „Seebad Wyk“ (Abb. 7), „Chopin“ (Abb. 10), „Erinnerung“ (Abb. 18), „Der Porträtmaler“ (Abb. 22), „Kaiserin Faustina im Tempel zu Praeneste“ (Abb. 30), „Am Schreibtisch“ (Abb. 33), „Pariser Mutter“ (Abb. 38), „Auferweckung“ (Abb. 58), „Hexenschlaf“ (Abb. 64), „Latour d’Auvergne“ (Abb. 70), „Der Landschaftsmaler“ (Abb. 75), „Urteil des Paris“ (Abb. 78),



Abb. 110. Frau v. W. mit Tochter. 1906. (Zu Seite 96.)



Abb. 111. Fräulein v. S. 1907. (Zu Seite 100.)



Abb. 112. Bildnis von Gisela v. W. 1907. (Zu Seite 96.)

„Kreuzigung“ (Abb. 87), „Das Wunder“ (Abb. 102), „Waldnymphe“ (Abb. 123) und verschiedenen anderen. Sogar manche porträtartige Schöpfungen verraten Kellers Vorliebe für diese Anlage. So das im Besitze F. A. von Kaulbachs befindliche köstliche Bildchen „Siesta“ — die in einem roten Fauteuil entschlummerte, von hinten her gesehene blonde Schöne in der mit grauem Pelzwerk besetzten schwarzen Sammettaille und dem kaltgrünen Kleid, 1875 gemalt — „Jeanette B.

im blauen Fauteuil" (Abb. 13), „Mimi von Ramberg" (Abb. 24) und manche seiner „modernen Damen". Nicht gering ist ferner Kellers Neigung für horizontale Linien im Bilde, um damit gewisse ruhige Stimmungen zu erzeugen oder aber seinen Kompositionen eine bestimmte feierliche Größe zu verleihen, wobei er dann nicht versäumt, ihnen durch kräftig dazu gesetzte Vertikalen besonderen Nachdruck zu geben. Solche ruhige oder beruhigte Stimmungen durch die Anwendung von Horizontalen sprechen aus den Bildern „Saal im Schlosse Schleißheim" (Abb. 3), „Venedig", „Parkszene" (Abb. 5), „Seebad Wyk" (Abb. 7), „Münchner Residenztheater" (Abb. 26), „Badende" (Abb. 29), „Römisches Idyll" (Abb. 43), „Das Bilderbuch" (Abb. 79), „Trio" (Abb. 100), „Waldnymphe" (Abb. 123), „Pariserin" (Abb. 127), während in Schöpfungen wie „Auferweckung" (Abb. 58), „Kaiserin Faustina" (Abb. 30), „Kreuzigung" (Abb. 87), „Glückliche Schwester" (Abb. 82), „Tod der Antigone" (Abb. 114) u. a. durch die Verbindung von Horizontalen und Vertikalen das nötige Pathos, nicht selten zu echter Monumentalität gesteigert, erreicht ist. Besonders feine Wirkungen weiß Keller ferner durch die Betonung der Diagonale zu erzielen. Das Graziöse, Hingegebene mancher seiner Frauenbildnisse beruht hierauf. Es sei nur an die Bilder „Trio" (Abb. 100), „Mutter und Tochter" (Abb. 110), „Erwartung" (Abb. 107), „Der grüne Schleier" (Abb. 120) und ähnliche erinnert.

Kellers außerordentliche Begabung für die Farbe wird eigentlich durch nichts so deutlich gemacht als dadurch, daß dieser Maler nicht nötig hat, die koloristische Schönheit seiner Schöpfungen durch Vernachlässigung der Form zu erkaufen. Er bildet in dieser Beziehung eine geradezu rühmliche Ausnahme unter den neueren Malern, die zu koloristischen Wirkungen meist nur durch Verzicht auf die zeichnerische Durchbildung ihrer Arbeiten gelangen und die These vertreten, die Form sei nebensächlich, wenn nur die Malerei gut wäre oder die Schönheit der Farbe Entschädigung böte. Nun, diese Behauptung läßt sich auf die Dauer nicht halten. Sie steht im Widerspruch mit den geschichtlichen Tatsachen und mit dem gesunden Menschenverstand. Man hat auch noch nicht gesehen, daß ein Maler, der die Form vollkommen beherrscht, sie in seinen Schöpfungen vernachlässigt hätte. Die Verleugnung der Form in Malwerken beruht niemals auf einer positiven Absicht, sondern fast immer auf einem negativen Können. Alle die Maler, die ihre schlechte Zeichnung damit zu entschuldigen trachten, sie hätten sie der besseren Malerei zum Opfer gebracht, machen aus der Not eine Tugend. Ihre Zeichenkunst ist einfach nicht auf der Höhe. Der Maler vollendet nur, wie Delacroix sehr richtig sagt, durch die Abstufung der Töne das, was der Zeichner durch die richtige Anbringung der Linien begonnen hat. Die Nichtbeachtung der Zeichnung, der man jetzt so häufig unter den Künstlern begegnet, bezeugt meist nur einen sehr gefährlichen Irrtum, nämlich den, daß man den bloßen Farbensinn mit der Malerei identifiziert. Erst durch das Zusammenwirken von Farbensinn, Zeichnung und Malerei entstehen die großen Meisterwerke. Zeichnung und Malerei müssen als eines angesehen werden, und daher haben


Abb. 113. Albert v. Keller.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München vom Jahre 1907.

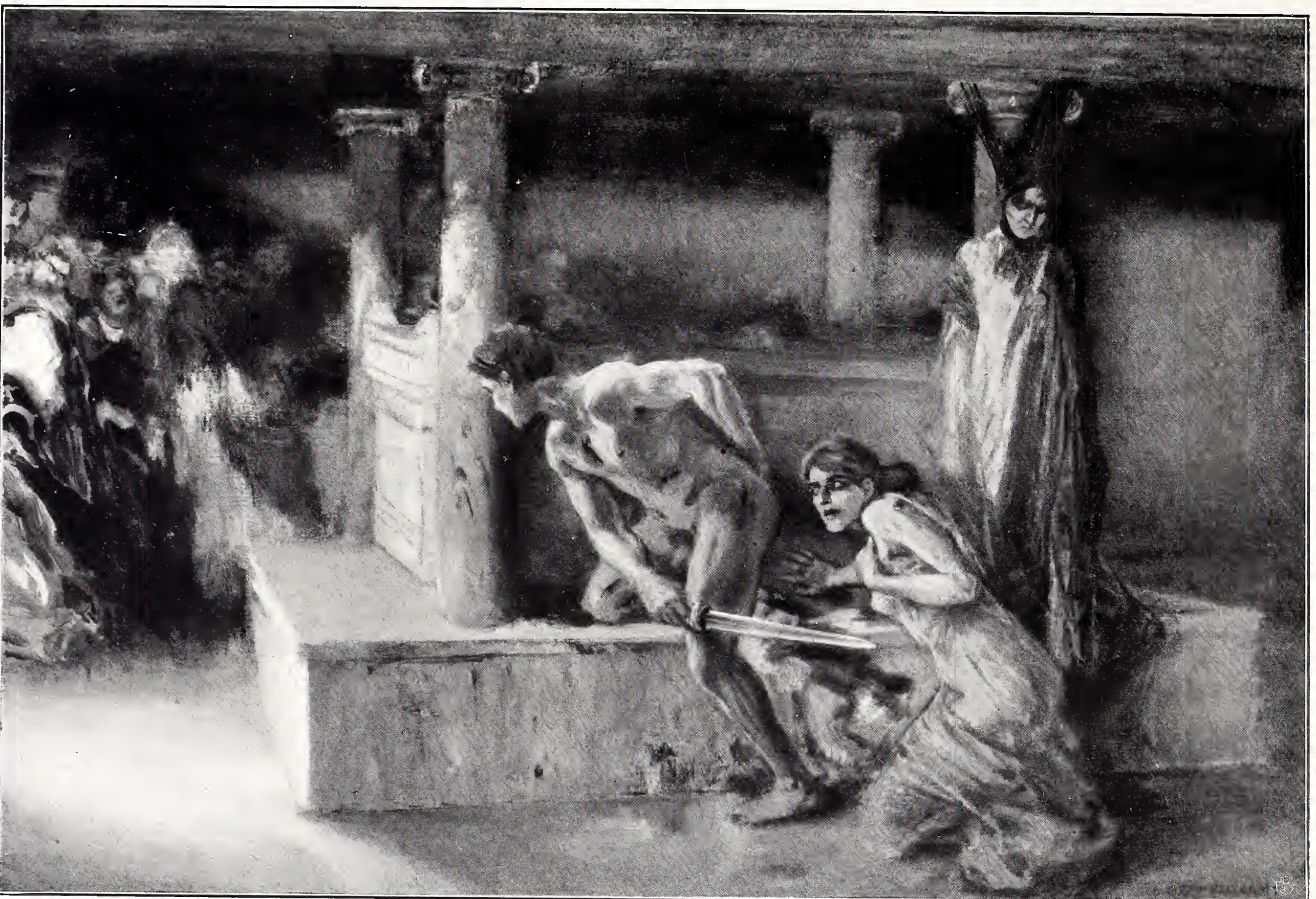


Abb. 114. Der Tod der Antigone. 1908. Gemälde im Besitz des Grafen Andrassy. (Zu Seite 100.)



Abb. 115. Tänzerin Rosita Romero. 1908.
(Zu Seite 102.)

die großen Maler, die Leonardo und Tizian, die Rubens, Velasquez und Rembrandt, nicht nur Gefühl für die Farbe, sondern auch die sicherste Empfindung für Feinheit und Schönheit der Zeichnung besessen.

In der sauberen Durchzeichnung seiner Bilder ist Keller sicherlich Leibl ähnlicher als alle Maler aus seiner Generation. In der Schönheit und Mannigfaltigkeit der Farbe bleibt Leibl indessen hinter Keller zurück. Als Kolorist ist dieser nämlich nichts mehr und nichts weniger als ein Phänomen; denn niemals hat ein Kolorist soviel verschiedene Farben mit soviel unendlichen Abstufungen auf seiner Palette gehabt. Aber es ist vielleicht nötig, zu erklären, welche Eigenschaften ein Maler haben muß, um unter die Koloristen gezählt zu werden. Die Anwendung von Farben für die Malerei ist selbstverständlich, doch dient die Farbe den weitaus meisten Malern nur dazu, dem farbigen Schein der Dinge nachzuahmen. Sie machen sich weiter keine Gedanken darüber, wie die Farben zueinander stehen, und sind schon zufrieden, wenn eine leidliche Harmonie zwischen ihnen erreicht ist. Diese herzustellen gibt es ein sehr bequemes Mittel: man bettet die Farben in einen allgemeinen Farbenton,



Abb. 116. Die Liebe. 1908. (Zu Seite 101.)

der sie beherrscht. Solcher Ton wird entweder durch Untermalung des Bildes mit einer bestimmten Farbe, sei es ein warmes Braun, Umbra oder Goldocker, sei es ein kühles Grau oder durch ein nachträgliches Lasieren der fertigen Malerei mit einer dämpfenden Farbe erzielt. Die Maler, die wirklich Maler sind, gehen von einer malerischen Idee aus. Sie bauen ihre Bilder auf ein paar Hauptfarben auf, die sie überall wiederklingen lassen, bald in lauten, bald in leisen Tonweisen, die sie schließlich miteinander vereinigen oder in ähnliche Farben überführen. Ihre Farben brauchen nicht einmal sehr farbig oder lebhaft zu sein. Es gibt wundervolle Malereien, die nur in Weiß und Schwarz mit den grauen Zwischenstufen dieser Farben ausgeführt sind, ja es gibt Bilder, wie die Whistlers, in denen nur eine einzige Farbe herrscht, oder die das Spiel von nur zwei Farben miteinander zeigen! Gerade dieser amerikanische Maler hat durch die Benennung seiner Bilder — Symphonie in Gelb, Harmonie in Schwarz und Gold, Arrangement in Blau und Silber — auf den Zusammenhang der Malerei mit der Musik hingewiesen.

Indessen, es kann ein Künstler ein ausgezeichneter Maler sein, ohne daß er darum ein Kolorist zu sein braucht. Ein Maler vermag, wie z. B. Liebermann, mit schmutzigen und trüben Farben sehr viel malerische Empfindung zu zeigen und vortreffliche malerische Kunstwerke hervorzubringen. Ein Kolorist ist undenkbar ohne leuchtende, reiche und schöne Farben. Kultur und Geschmack bedingen die Höhe des Malers. Der Kolorist als solcher wird geboren, der Farbensinn, den er in seinen Schöpfungen offenbart, ist ein Geschenk der Götter. Seine Bilder sind Musik in Farben, und zwar eine Musik, die nicht nur Melodie und Harmonie hat, sondern die eine solche auch in kontrapunktlicher Behandlung ist. Das will sagen, daß im Bilde eines Koloristen die Nebenfarben nicht eine Art Begleitung zu den in erster Reihe wirkenden Farben vorstellen, vielmehr für sich eine selbständige Wirkung zu dieser und untereinander haben. Das Bild eines Koloristen gleicht also dem polyphonen Satze eines Musikers. Es verhält sich zu dem eines Malers wie eine Melodie mit einfacher Begleitung zu einem Konzertstück. Und wie zur Instrumentation eines musikalischen Gedankens, von den nötigen technischen Kenntnissen abgesehen, ein besonders feines Gehör erforderlich ist, das man nicht erwerben kann, sondern mit dem man auf die Welt gekommen sein muß, so ist zum Schaffen eines koloristischen Kunstwerkes ein ganz empfindlicher Farbensinn unentbehrlich. Ein Ton für sich allein hat ebensowenig Bedeutung wie die Farbe, die allein steht, denn jeder folgende Ton, jede benachbarte Farbe verändern ihren Wert. Die Schönheit und Richtigkeit einer Farbe ist allein das Ergebnis ihrer Umgebung, der sie komplementierenden Farben. Es ist ein großer Unterschied für ein Rot, ob es neben sich ein Grün oder Schwarz, ein Blau oder Gelb hat. Sein ganzer Charakter wird durch die benachbarte Farbe verändert. Je nachdem wird es grell oder weich, dumpf oder leuchtend erscheinen. Eine äußerst wichtige Rolle in den Farben selbst spielt nun noch die Nuance. Wie viele Abstufungen hat die rote Farbe vom lichtesten Rosa bis zum tiefsten Purpur, vom feurigsten Scharlach bis zum schwärzlichen Rot! Und Gelb, Grün, Blau und Violett — welcher Wandlungen ist jede dieser Farben an sich fähig! Wie groß ist der Unterschied zwischen einer kalten und einer warmen Farbe! Wie hebt eine die andere! Das sind natürlich Dinge, die auch den Maler beschäftigen; aber die in ihnen liegenden Schwierigkeiten sind für den Koloristen gehäuft, weil er nicht nur die richtige Farbe an den richtigen Fleck zu setzen hat, sondern auch weil er, dem Zwange seiner Anlage folgend, bestrebt ist, jeder Farbe das höchste Maß von Leben und Wirkung zu verleihen. Und wodurch erreicht er das? Dadurch, daß er jede Farbe in sich aufs reichste nuanciert. Je reicher eine Farbe in sich nuanciert ist, um so mehr leuchtet, um so größere Kraft hat sie. Im allgemeinen glaubt man wohl, daß eine helle Farbe an und für sich im Bilde mehr Leuchtkraft haben müsse als eine Farbe von geringerer Helligkeit. Das trifft indessen nicht zu. Es



Abb. 117. Camilla Eibenschütz als Myrrhine in „Lysistrata“ von Aristophanes.
Gemälde. 1909. (Zu Seite 102.)

gibt tiefgestimmte Farben, die leuchtender und lebendiger wirken als ganz helle Farben, wenn diese einfach hingestrichen, jene aber in sich nuanciert sind.

Keller begann seine Laufbahn als Kolorist zunächst damit, daß er in seinen Bildern schöne Farben nebeneinander setzte. Mit wenigen Ausnahmen indessen ziemlich tief gestimmte. Immerhin geben Bilder wie der „Saal in Schleißheim“ (Abb. 3), die „Parkszene“ (Abb. 5) und ähnliche schon einen recht vorteilhaften Begriff von seiner Fähigkeit, etwas malerisch darzustellen. In dem Bilde „Chopin“ (Abb. 10) spricht schon mehr als nur eine malerische Absicht. Der Künstler läßt hier bereits bewußt ein paar volltönige Farben — Grün, Blau, Weiß und Gold — gegeneinander klingen und benutzt das Schwarz in den Kleidern der Damen und im Wandschirm als vermittelndes, dämpfendes Medium. Auch beginnt er in diesem Bilde schon, die Farben mit Hilfe des Lichtes lebhafter zu nuancieren. Es läßt sich beobachten, daß es ihm zunächst nur gelingt, den Stofflichkeiten ein stärkeres farbiges Leben zu geben. Die Farbe seiner Frauenköpfe hat, wenn sie auch nicht schlecht ist, fast etwas Konventionelles. Höchstens, daß der Glanz des Haares mit Feinheit zur Geltung gebracht wird. Für ein paar Farben zeigt sich eine besondere Neigung. Das Schwarz ist in dem Bilde der „Dame



Abb. 118. Das Erschrecken in einem indischen Tempel. 1908.
Gemälde im Besitz der Gräfin Alberti d'Enno. (Zu Seite 101.)

mit Rohrfächer“ (Abb. 6) und in „Chopin“ (Abb. 10) schon mit ungewöhnlicher Delikatesse behandelt, und in dem Bildnis des Fräulein Mimi Cramer (Abb. 12) gibt der Maler ein so fabelhaft lebendiges, von der Materialität der Farbe befreites, duftiges Weiß, wie man es nicht schöner sehen kann. In diesem Bildnisse wie in der „Dame im blauen Fauteuil“ (Abb. 13) erkennt man, wie intensiv der junge Künstler sich mit der Beobachtung von Lichtwirkungen beschäftigt hat. Noch deutlicher treten diese Bestrebungen in der „Maske“ (Abb. 14) und bei der „Andromeda“ (Abb. 15) hervor, um bei dem Bilde „Die letzten Stiche“ (Abb. 16) zum eigentlichen Motiv des Bildes zu werden.

Schon in dem ersten Porträt der Gattin (Abb. 23) zeigt sich Kellers Fortschritt in der Kunst des Nuancierens. Das Kolorit des Kopfes ist individuell geworden. Es behauptet sich als Farbe gegen das Schwarz des Kleides und den grünen Hintergrund. Auch die Lichtwirkungen werden, wie der „Musik-

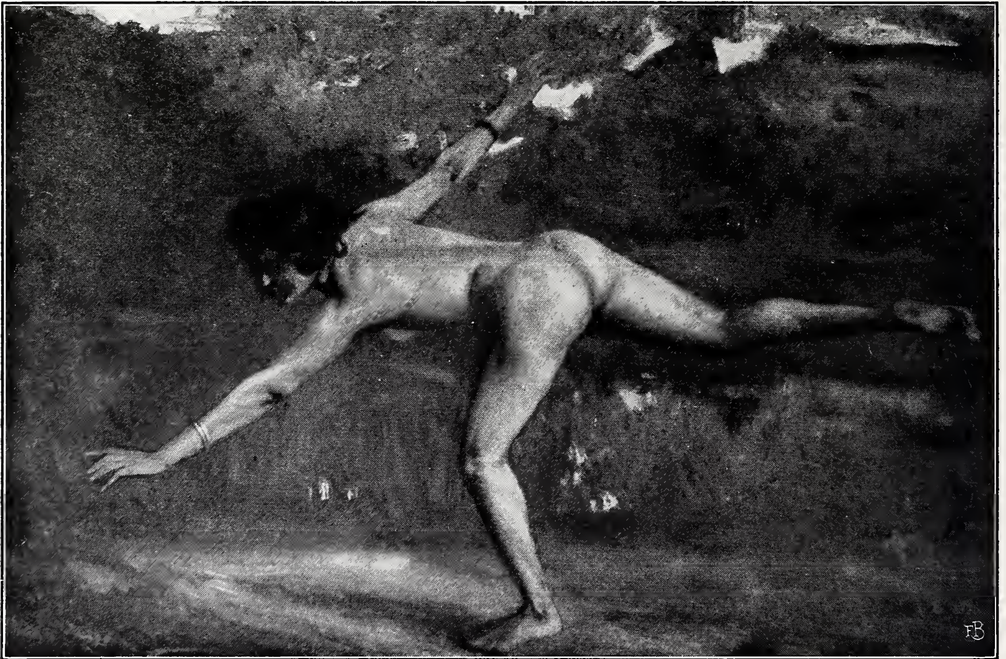


Abb. 119. Läuferin. 1908. (Zu Seite 102.)

unterricht“ (Abb. 25), das „Residenztheater“ (Abb. 26), das Bildnis der Baronin Mimi von Ramberg (Abb. 28) — die sonderbare Bewegung der rechten Hand ist übrigens dahin zu erklären, daß diese von einem auf dem Bilde nicht sichtbaren Herrn gehalten wird, der im Begriff ist, einen Kuß darauf zu drücken —, die „Römische Villa“ (Abb. 29) und ähnliche Bilder zeigen, jetzt mit immer größerer Feinheit zur Darstellung gebracht. Im Zusammenhang damit wird Kellers Farbe tönender. Seine Interieurbilder (Abb. 34 u. 37) erhalten dadurch einen bijouartigen Charakter, denn die kräftigen Gegensätze heben die Wirkung, den Glanz und das Feuer der einzelnen Farben. Nur ein wirklicher Kolorist konnte das „Bild der kleinen Pariserin“ (Abb. 35) malen, ohne mit diesem starken Kontrast von Weiß und Rot süß oder ordinär zu werden. Diese an sich grellen Farben werden durch ein reizendes Spiel von warmen und kalten Tönen in Harmonie gehalten und durch das Kolorit des Gesichtchens und der Arme miteinander in Verbindung gesetzt. Gelegentlich indessen kehrt Keller zu seiner ersten Art zurück. Seine „Altdeutsche Frau“ (Abb. 39) könnte wohl um die gleiche



Abb. 120. Der grüne Schleier. 1909. (Zu Seite 102.)



Abb. 121. Jüdin. 1909. (Zu Seite 102.)

Zeit gemalt sein wie das Bildnis von Jeanette Bayer (Abb. 9), das genau zehn Jahre älter ist.

Je weiter Keller in seiner Entwicklung vorschreitet, um so mehr gewinnen seine Farben an Stil. Mit immer größerer Sicherheit arbeitet er daran, sie zu höchster Wirkung zu bringen; denn er hat allmählich ihre mysteriöse Kraft erkannt und stellt diese schließlich ganz bewußt in den Dienst seiner Absichten. Nicht zufällig operiert er in seinem Auferweckungsbilde (Abb. 58) mit soviel Weiß und Rot. Diese Farben symbolisieren nicht nur Tod und Leben — der das ganze Bild durchstimmende violette Purpur ist ja die antike Trauerfarbe —, sondern auch Unschuld und königliche Macht; zugleich aber haben sie, in den richtigen Nuancen



Abb. 122. Camilla Eibenschütz als Myrrhine in „Lysistrata“. 1909. (Zu Seite 102.)

nebeneinander gesetzt, etwas Feierliches. Und wie seltsam: Weiß und Rot können, wie die Bildnisse der Frau von Keller von 1888 (Abb. 65) und von 1890 (Abb. 73) bezeugen, auch festliche oder heitere Stimmung zum Ausdruck bringen. Wie berauscht scheint Keller auf dem Höhepunkte seiner künstlerischen Entwicklung von der Zauberkraft der Farbe. Das Grauen des Todes in seiner Studie zur Auferweckung (Abb. 55) wird viel weniger durch den fürchterlichen Leichnam auf dem Schragen erzeugt als durch die fahlen Grau, Braun und Grün, die auf der Studie durcheinander klingen und zwischen denen das rote Gewand des Magus so unheimlich glüht. Und dann die „Das Schweigen" betitelte Studie zur Auferweckung (Abb. 51). Gegen den bräunlich-grauen dunklen Hintergrund steht in einem mit ihm in den düsteren Raum gedrungenen Lichtstrahl in einem grünlichen Gewande, mit beleuchtetem Haupthaar und Händen, der geheimnisvolle Wundertäter vor der in weiße, in diesem Licht violettgrau schillernde Schleier gehüllten Leiche. Eine unbeschreibliche, furchterregende Stimmung geht von diesen grünlichgrauen Farben aus, als atme man Verwesungsdüfte, als blicke man in den Schrecken des Grabes, als empfände man, daß hier alles Leben in Schweigen sich wandele. Was ist des vielgerühmten Delacroix „Dante-Barke" für ein zahmes Bild gegen diese farbige Symbolik des menschlichen Endes! Zwei inhaltlich so gegensätzliche Bilder wie das „Diner" (Abb. 76) und „Die glückliche Schwester" (Abb. 82) hat Keller eigentlich genau auf den gleichen Farbenakkord — Weiß-Gelb-Schwarz — gestellt und dennoch durch die Nuancierung der Farben erreicht, daß das eine die Stimmung heiteren Lebensgenusses, das andere aber die von Weihe und Resignation rein sinnlich mitteilt. Der Kolorist ist ein Dichter in Farben, und wie der Dichter mit den gleichen Worten, je nachdem er sie miteinander in Verbindung setzt, die lieblichsten und die traurigsten, die zartesten und gewaltigsten Dinge sagen kann, so läßt dieser Maler, indem er nur den Klang seiner Farben ändert, alle Stimmungen in den Betrachtern seiner Bilder lebendig werden, die er zu erzeugen wünscht.

Keller müßte nicht der lebhafte und kluge Mensch, nicht der Künstler sein, der er ist, der mit seinem ganzen Sein in der Gegenwart wurzelt, wenn der Wandel der Kunstanschauungen, der sich in den vierzig Jahren seiner Malertätigkeit mit mehr oder minder großem Geräusch vollzogen, ohne jeden Einfluß auf ihn geblieben wäre. Aber wie wenig erscheint der Sinn seiner Kunst von dem wilden Getriebe berührt, das die meisten seiner Altersgenossen zu den unnützesten Anstrengungen aufhetzte und sie an sich selbst irrewerden ließ! Das einzige, was ihm in der Kunstbewegung der letzten Jahre gesund schien, war das Streben nach Auflichtung der Palette. Die Neigung zu dieser hat er freilich schon in seinem „Seebad Wyk", dem „Winkel aus Venedig", in der „Römischen Idylle" und einzelnen Variationen der „Auferweckung" bekundet. Doch erst seit den letzten fünf Jahren sind seine Bilder im allgemeinen lichter geworden. Wenn seine jüngeren Werke jetzt etwas anders wirken als die früheren Bilder, so ist indessen weniger das aufgelichtete Kolorit daran schuld als die Malweise. Des Künstlers Technik ist lockerer, freier geworden. Er ist in die Jahre gekommen, in denen alle großen Meister sich Lizenzen gestatten und beim Malen summarisch vorgehen. Doch weit ist Keller davon entfernt, wüst hingestrichene Impressionen für Bilder auszugeben. Auch seine neuesten Arbeiten verleugnen nicht seine gute Erziehung, seine Neigung, seine Ideen klar und verständlich auszudrücken und in den von der Schönheit gezogenen Grenzen der Anmut zu bleiben. Wenn trotzdem an manchen seiner „modernen Damen" Reize vermißt werden, die ältere Schöpfungen dieser Art haben, so liegt das nicht an ihm, sondern daran, daß der Typus der Dame seit vierzig Jahren sich erheblich verändert hat. An Stelle der entzückenden jungen Mädchen und Frauen von damals sind schneidige Modedamen getreten, für die das Leben weder Geheimnisse noch Überraschungen mehr hat, die es mit raffiniertem Behagen nach der Seite der Sensationen genießen.



Abb. 123. Waldnymphe. 1909. (Zu Seite 102.)

Nicht umsonst tragen sie Hüte, unter deren Masse das Gesicht verschwindet, nicht umsonst Kostüme, die ihre schlanken Körper jedem Blicke preisgeben. Die äußere Aufmachung ist das Wesentliche an ihnen geworden, und selbst die Kunst eines Keller vermag ihren nur allgemein hübschen Gesichtern nicht individuellere Züge zu verleihen. Es ist nämlich eine merkwürdige Erscheinung, daß, während alle Welt von dem Recht der Individualität spricht, es für sich in Anspruch nimmt und kein Mittel unversucht läßt, um sich als Individualität zu legitimieren, sei es auch nur durch ein „Eigenkleid", durch eine ungewöhnliche Frisur oder eine absonderliche Lebensführung, mehr und mehr eine ganz auffällige Uniformität der Physiognomien erreicht wird. Eigentlich ganz natürlicherweise; denn da alle das gleiche wollen, nämlich den Eindruck von individuellen Menschen machen, und zur Erreichung dieses Zieles der gleichen Mittel sich bedienen, tritt das Gegenteil des Beabsichtigten ein. Das Kennzeichen der Individualitäten von heut ist ihre Ähnlichkeit untereinander, und so bleibt auch dem Maler nicht viel anderes mehr übrig, als den Reiz moderner Damen in dem zu suchen, worin sie einander zu übertreffen noch die Möglichkeit haben: in ihren Toiletten. Man vergleiche die letzten Bildnisse moderner Damen von Kellers Hand untereinander und man wird finden, daß er kaum noch Gelegenheit hatte, interessante, charaktervolle Frauenköpfe zu malen. Dafür jedoch um so reichere, die glänzendsten und geschmackvollsten Toiletten zu verewigen. Auf diese Weise ist eine große Zahl bezaubernder, koloristischer Kunstwerke aus seinem Atelier hervorgegangen, die nur den einen Fehler haben, daß sie nicht den Ruhm Kellers als des feinsten lebenden Malers der Frauenseele zu erhöhen vermögen.

Die Hauptsache indessen ist, daß Kellers Kunst trotz alledem immer individuell geblieben, daß der Maler seine koloristischen Fähigkeiten mit großer Energie immer weiter entwickelt hat. Keiner unter den lebenden Malern ist tiefer in die Geheimnisse der Farbe eingedrungen, keiner weiß, mit größerer Sicherheit und Feinheit die Wirkung einer Farbe durch die daneben gesetzte Farbe zu steigern, keiner kennt die Tugenden seltener Farben besser, keiner findet eigenartigere Kombinationen, glücklichere Übergänge als Keller. Vergeblich wird man auf seinen Bildern nach trüben und klanglosen Tönen suchen. Die schöne Farbe ist eine Blume, und Keller behandelt sie auch so, er berührt sie nicht, er läßt ihr den Hauch der Frische, das Duftige, ihren natürlichen Glanz. Und welch ein Erfinder von Farben ist dieser Maler! Man braucht nur seine „Tänzerin" (Abb. 128) zu betrachten, um zu wissen, daß ihm Dinge einfallen, an die niemand vor ihm nur gedacht hat. Wie das schlanke Persönchen mit dem dunklen Hut gegen den roten, von orangefarbenen Lichtern durchschossenen Grund steht, wie das Orange über das blonde Haar in das Gelb der Taille übergeht, wie das Rot der Wand auf dem Kleide sich mit Rosa und Blau trifft und dieses in dem Überwurf in tiefem Ultramarin ausklingt — das ist von unbeschreiblichem Reiz. Das Ganze wirkt wie ein Impromptu und ist doch eine Schöpfung, aus der die Erfahrung eines ganzen Lebens und der sicherste Geschmack sprechen, ein Wunderwerk der koloristischen Kunst. Hier wie an fast allen Bildern Kellers kann man konstatieren, daß er in der Art, wie er die wirksamen hellen und dunklen Farben über die Bildfläche verteilt, ein Meister ist. Und läßt sich eine Figur mit größerer Feinheit in einen Raum hineinkomponieren als diese „Tänzerin" oder Camilla Eibenschütz (Abb. 117)? So etwas bringt nur jemand zustande, dem das Gefühl für Harmonie und Schönheit im Blute steckt. Ein anderer würde aus so glänzenden Einfällen wahrscheinlich große Ausstellungsbilder machen. Keller hat jedoch auch das im Gefühl, daß dergleichen Vorwürfe an Anmut und Reiz verlieren würden, wenn er über das von ihm gewählte kleine Format der Bilder hinausginge. Aus dem gleichen Grunde hat er auch seine letzten köstlichen Bildnisse, die Baronin von Wichmann, die Baronin von Rummel und Frau Maud von Jessen, in bescheidener Größe gehalten. Hängt doch der Kunstwert eines Malwerkes nicht von

seinen Dimensionen ab, der Ruhm eines Malers nicht von der Masse der Leinwand, die er mit Farbe bedeckte. Etwas anderes aber spricht sich außerdem in diesen geschmackvollen Leistungen aus: Kellers Gleichgültigkeit gegen Ausstellungserfolge. Bilder so zierlichen Wuchses werden in den Ausstellungen von ihren massiven Nachbarn erdrückt und vom Publikum kaum bemerkt. Dieser Malerkavalier ist aber nun einmal zu stolz, sich den Forderungen einer kulturlosen Zeit anzubequemen, einer Zeit, der der Sinn für Maß und Verhältnisse abhanden gekommen ist. Sein Atelier enthält noch eine Menge von Bildern, die überhaupt noch niemals ausgestellt waren. Das ist bezeichnend genug für die vornehme Auffassung Kellers von Kunst. Er will die seine niemand aufdrängen. Er malt für sich, nicht für den Kunstmarkt. Das sind Gesinnungen, denen man heut unter den Künstlern selten begegnet. Menzel hatte die gleichen und der Franzose Degas hat sie noch, und sie sind ohne Zweifel das sicherste Mittel, der Verflachung zu entgehen und sich als Künstler bis in hohe Jahre aufrecht zu erhalten.

Die Verflachung — die war es, der Keller sein ganzes Leben lang aus dem Wege gegangen ist, nicht selten in einem so weiten Bogen, daß einige seiner Schöpfungen fast den Eindruck des Überfeinerten machen. Immer drängte es ihn, Dinge zu malen, die noch nie gemalt worden waren. Am offenkundigsten tritt diese Neigung in denen seiner Bilder hervor, die sich mit den Äußerungen des Somnambulismus und der Suggestion, mit dem Spiritismus und der Hypnose beschäftigen. Diese Bilder bekunden vielleicht am deutlichsten seine Zugehörigkeit zur romantischen Kunst; denn sie verraten das Bedürfnis nach dem Wunder und dem Geheimnisvollen, das als das eigentliche Element aller Romantik gelten kann. Was bei Schwind Feen, Nixen und Mondgeister sind, mußte bei dem Vertreter einer realistischen Zeit zu Medien, Somnambulen und ähnlichen Wesen werden. Wenn Keller sich auch dagegen wehrt, als überzeugter Spiritist genommen zu werden, so ist er doch nicht abgeneigt, an gewisse Einwirkungen dunkler Mächte zu glauben, und es mußte ihn aufs höchste interessieren, Persönlichkeiten näherzutreten, die den Anschein zu erwecken wußten, als könnten sie eine Art unmittelbare Verbindung mit diesen Mächten herbeiführen. Zum mindesten glaubt er, wie Goethe, an das Dämonische. Darauf deutet seine eigene Aussage, daß er verschiedene seiner Bilder im unbewußten Zustande gemalt, ferner seine Erzählung, daß ihm, als er 1885 nach der Rückkehr von der italienischen Studienreise in eine schwere Krankheit gefallen sei, durch einen Traum die Kompositionsidee seiner großen „Auferweckung“ offenbart worden wäre. Übrigens sind Keller die das Gebiet der modernen Mystik streifenden Bilder stark verdacht worden. Nur der Freund des Künstlers, der feinsinnige Bayersdorfer, war als überzeugter Spiritist einverstanden mit ihnen. Des Malers „Hexenschlaf“ lehnte er allerdings ab, weil ihm die Komposition nicht gefiel, die Keller dann auch später überarbeitete. Der Künstler beseitigte seine damalige Unzufriedenheit durch das jetzt in der Neuen Pinakothek befindliche Bildnis seiner Gattin, das er in vierzehn Tagen noch rasch für die Glaspalast-Ausstellung malte. Nicht ohne Einfluß auf die Richtung von Kellers Phantasie scheint ein Kindererlebnis gewesen zu sein. Die Mutter hielt sich mit dem Knaben während des Sommers gern in Bayreuth auf. Eines schönen Tages machte die Kinderfrau mit dem zarten Jungen einen Spaziergang. Der Main war durch irgendwelche Ursache sehr gestiegen und hatte die äußeren Teile der Stadt, besonders die vor dem alten finsteren Tore am Marktplatz gelegenen, überschwemmt. In diese Gegend nun führte die schaulustige Kinderfrau den Knaben, weil dort eine Hinrichtung stattfinden sollte. Mit Spannung sah das Kind dem Zuge entgegen, in dessen Mitte die arme Sünderin — Keller erinnert sich nur noch ihres Vornamens Barbara — auf einem Schinderkarren vom Gefängnis über den Marktplatz zur Richtstätte vor dem Tore gefahren wurde. Dort stand das schwarze Schafott, auf das man die Mörderin führte. Nachdem sie sich auf einen schwarzen Stuhl gesetzt, fiel ihr Haupt unter dem Schwerte des



Abb. 124. Mutter und Sohn. 1909. (Zu Seite 101.)



Abb. 125. Baronin v. Wichmann. 1910. (Zu Seite 100.)

Henkers. Es läßt sich denken, daß dieses schreckliche Schauspiel lange Zeit die Vorstellungswelt des sensiblen Kindes beherrschte. In Bayreuth aber wurde in dem Knaben auch die romantische Liebe zur schönen Vergangenheit geweckt. Nirgends weilte er lieber als in der Umgebung der Eremitage. Und wie er es jetzt noch ist, war er damals schon entzückt von der zauberhaften Stimmung, die über dem unteren Bassin mit den vermoosten Grotten und grün gewordenen Steinfiguren, über dem verfallenen Theater und dem Park mit seinen Röhrenbrücken liegt. Im übrigen soll man nicht vergessen, daß auch Kellers „Auferweckung“ mit seinem romantischen Bedürfnis im engsten Zusammenhang steht, und daß aus



Abb. 126. Baronin v. Wichmann. 1910. (Zu Seite 100.)

seiner Beziehung zum Okkultismus alle die interessanten Variationen dieses Themas entstanden sind, die nicht nur seine Fähigkeit bezeugen, dämonisch wirkende Persönlichkeiten höchst eindrucksvoll darzustellen, sondern zum größten Teil auch in koloristischer Beziehung etwas Dämonisches besitzen. Keller und Böcklin sind die einzigen Maler in der neuen deutschen Kunst, die dem Mysterium der Farbe nachgegangen sind, die begriffen haben, daß nächst der Musik nichts soviel Macht



Abb. 127. Pariserin. 1910. (Zu Seite 102.)

über die menschliche Seele hat, sie so tief bis zu ihrem dunkelsten Grunde erregt und bewegt wie die Farbe. Es bedarf keiner Auseinandersetzung, daß Keller der kultiviertere Maler ist, daß seine Mittel feiner sind, daß er die Grenzen des Künstlerischen besser respektiert hat als sein nicht hoch genug zu schätzender Landsmann; und wenn man diesen einen „Romantiker der Farbe" genannt hat, so gebührt dieser Titel auch Keller ganz gewiß. Mögen die beiden noch so verschieden erscheinen, mögen sie sich in noch so gegensätzlicher Weise betätigt haben — in dem Punkte waren sie eines Sinnes: daß die Farbe geheime Kräfte besitzt,



Abb. 128. Tänzerin. Gemälde vom Jahre 1910. (Zu Seite 135.)



Abb. 129. Porträt der Frau Baronin v. Rummel. 1911. (Zu Seite 100.)

daß sie einem höheren Zwecke dient als nur dem einen, malerische Kunstwerke hervorzubringen.

Man kennt, sagt Delacroix in seinem Tagebuch, nie einen Meister genügend, um absolut und definitiv über ihn zu urteilen. Aber soviel ist gewiß, daß Keller in der Achtung des deutschen Volkes nicht an der Stelle steht, die ihm gebührt. Gewiß: er gehört nicht zu den Künstlern, die Popularität erstreben und populäre Kunst machen. Dazu ist schon das Gebiet, aus dem er in der Hauptsache seine Stoffe wählt, wenig geeignet. Aber ist Popularität überhaupt ein künstlerisches Ziel? Und wie viele oder vielmehr wie wenige Menschen haben das Talent zu ihr? Das sollte bedacht werden, ehe man den Mangel an populärer Haltung seiner Werke als Grund dafür ausgibt, daß man einen Künstler unbeachtet läßt. Haben



Abb. 130. Die Höllenfahrt. 1911. (Zu Seite 102.)

Maler wie Feuerbach und Trübner, Böcklin und Leibl im letzten Sinne populäre Bilder geschaffen? Daß ihre Namen jetzt in aller Munde, die Reproduktionen ihrer Werke überall zu sehen sind, beweist gar nichts für ihre Popularität, sondern ist nur ein Zeugnis dafür, daß man diese Meister, nachdem man sich schmählich lange überhaupt nicht um sie gekümmert, jetzt schätzen gelernt hat. Auf solche Schätzung darf ohne Zweifel auch Albert von Keller Anspruch machen um der Meisterwerke willen, die er geschaffen.



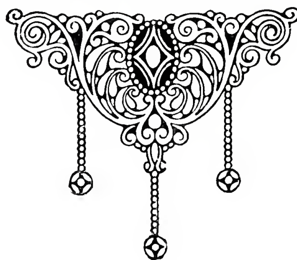
Abb. 131. Porträt der Frau Maud v. Jessen. (Zu Seite 100.)

Es hat fast etwas Unbegreifliches, daß man sich um Keller bisher so wenig gekümmert. Was schätzt denn die Gegenwart an einem Maler am höchsten? Daß er sein Handwerk nach jeder Richtung hin beherrscht, daß er individuell schafft. Beides ist bei Keller der Fall. Er ist nicht nur ein vollkommener Meister, sondern auch eine starke Individualität und dazu eine koloristische Begabung allerersten Ranges. Ein großes Versäumnis ist hier gutzumachen. Seltsamerweise dieses Mal nicht von den offiziellen Stellen — denn dem Maler sind ja die höchsten Auszeichnungen des In- und Auslandes zuteil geworden, die ein Künstler sich nur wünschen mag — wohl aber von seiten des deutschen Volkes. Vielleicht hat der aristokratische Zug in Kellers Kunst die Anerkennung der Allgemeinheit bis



Abb. 132. Albert von Keller.
Bronzebüste von Cipri A. Bermann.

jetzt zurückgehalten; doch sie muß und wird ihm zuteil werden, je mehr die Erkenntnis durchdringt, daß er einer von den wenigen deutschen Malern ist, die fest an ihrer Art gehalten und dem Einflusse der französischen Kunst gegenüber sich kräftig behauptet haben. Nur die Auserwählten sind fähig, dauernd die vornehmste aller Tugenden zu üben: Treue gegen sich selbst. Diese Tugend aber leuchtet sichtbarlich aus allen Schöpfungen Albert von Kellers und läßt sie in ihrer Gesamtheit so eigenartig wie bedeutend erscheinen.







Verzeichnis der Abbildungen.



